致中国读者

得悉我们的著作《俄罗斯白银时代文学史》已经在中国翻译成汉语并即将出版的信息,作为编撰集体,我们万分高兴!为这部著作我们耗费了多年的心血。我们希望在这部著作中尽力以客观的态度和尽量充分的画面,描述19世纪末20世纪初的俄罗斯文学的全貌。但愿这部著作能在中国引起俄罗斯文学爱好者的兴趣,能对从事俄罗斯文学研究与教学的学者和教师有所裨益,对学习俄罗斯文学的大学生、研究生有所帮助。

我们正在继续开拓这部著作的思路,目前正集中研究白银时代文学的创作诗学课题。已经完成了一本纪念白银时代最有意思的杂志《天平》百年诞辰的专集;即将编完白银时代文学作品资料汇编出版目录;正着手准备出版《布洛克全集》和《安德列耶夫全集》的学术研究版本*。因此,我们研究俄罗斯文学这一最为引人入胜阶段的工作尚未结束。

我们期待着这部著作中文版出版以后,能听到中国读者与学者们的反响和批评意见。向翻译本书的全体翻译家致以崇高的谢意,他们在这样短的时间里完成了我们这部长篇巨秩的著述,实在不易。

感谢敦煌文艺出版社,他们组织力量翻译并出版这部厚重的著作。我们曾经听有些在中国从事俄罗斯文学研究的学者说过,要出版这样的大书是不可能的。不可能的梦想居然得以实现,毕竟是一件可喜可贺的事情。

弗·亚·凯尔德士

2006.4.16

---

*. 据李福清先生介绍,学术研究版本是专为学术研究出版的,与面向普通读者的普通版本有本质区别。这种版本要保持作品第一次发表时的原貌,收入作家的不同草稿、手稿、历次出版所做的修改以及评论界对该作品的评论文章,以便从中发现作家创作思路的变化轨迹,不仅为学术研究提供真实可信的原始资料,同时也具有更高的学术价值。

——译者注

Авторский коллектив двухтомника крайне рад, что в Китае перевели и издается наш труд "Русская литература рубежа веков", над которым мы работали много лет. Надеемся, что эта книга, в которой авторы пытались нарисовать объективную и достаточно полную картину русской литературы конца 19–начала 20 веков, будет интересна китайским любителям русской литературы и полезна ученым, преподавателям и студентам, изучающим нашу литературу.

Мы продолжаем развивать идеи настоящего труда, занимаясь сейчас специально изучением поэтики литаратуры Серебряного века, заверщили труд, посвященный столетию одного из интереснейших журналов того времени "Весы", отовим издание библиографии по литературе Серебряного века и трудимся над подготовкой полных научных собраний сочинений А. Блока и Л. Андреева. Так что наша работа над изучением этого интереснейшего периода русской литературы не закончилась.

И мы надеемся после выхода перевода нашей книги услышать отзывы и критические замечания китайских читателей и ученых. Спасибо большое целой группе переводчиков, которые в столь короткий срок перевели наш огромный труд, спасибо издательству Дуньхуан вэньи чубаньше, которое согласилось организовать и издать такой толстый двухтомник, тем более, что некоторые китайские русисты говорили нам, что такую большую книгу издать невозможно..

16,4,2006

致本书的中国读者

说中国读者非常熟悉俄罗斯文学，这话并不夸张；如果我们说中国几乎翻译了俄罗斯作家的所有作品，比其他国家翻译得都多，这说法也未必过分。这种现象其实并非偶然。早在1909年鲁迅跟周作人一起编《域外小说集》的时候，书中就收入了当时的俄罗斯作家弗·迦尔洵、列昂尼德·安德列耶夫、费奥德尔·索洛古勃等人的作品。就这样中国读者开始了解19世纪末20世纪初俄罗斯作家的创作。经过了许多年以后，19世纪末20世纪初这一时期被称呼为"白银时代"，本书所论述的就是这个时期的俄罗斯文学。把19世纪末20世纪初的俄罗斯文学称呼为白银时代的文学，用以区别普希金时代，即黄金时代的俄罗斯文学，对此存在着各种不同的观点。评论家尼·阿·奥楚普大概是运用这一概念的第一人，1933年他在巴黎出版的俄文杂志《数目》上发表了题为《白银时代》的文章。

倘若我们对王玉莲编的《俄苏文学译文索引(1949—1985)》稍作浏览，便会发现，中华人民共和国成立以后，列·安德列耶夫、费·索洛古勃、瓦·勃留索夫以及其他白银时代的作家都有中译本出版。如果参阅李万春、赵淑琴编的《俄苏文学研究资料索引》(1988)(遗憾的是我们看不到新的索引)，中国早在20世纪20年代就开始评论这一时期俄罗斯作家的作品了。这样做并非偶然。发生在俄罗斯的历史事件，崭新的苏维埃文学的出现，遮蔽了丰富而独特的白银时代的文学。再说在苏联国内，白银时代的文学作品很少出版，罕见有人从事这方面的研究，即便研究也往往带有倾向性，对有些作家没有依据地抱有偏见，对另外一些作家，由于政治或意识形态的原因，则闭口不谈。而西方则对这一时期的文学研究得更广泛更深入。虽然20世纪60年代后半期对于白银时代的研究显示出某些转变的迹象，但是只有最近十几年，在取消了书报审查，废除了意识形态的阻碍之后，才有可能对俄罗斯文学史上最引人入胜的、极其复杂而丰富多彩的白银时代的文学进行开拓性的、深入的、全面的，更重要的是完全客观的探讨与研究。俄罗斯科学院高尔基世界文学研究所19世纪末20世纪初俄罗斯文学研究室的同人集体承担了这一艰巨的研究课题。研究室的十五位研究人员满怀热情投入了这项复杂的工作，但是很快就发现，如果不吸引其他研究单位甚至其他国家的科研人员参加进来共同研究，要完成这项宏大而复杂的工程，几乎是不可想像的。因此他们邀请了俄罗斯国立人文大学、莫斯科大学、俄罗斯文学所(普希金之

家），以及俄罗斯其他学术单位的学者，还聘请了美国和匈牙利对这一时期俄罗斯文学从事专门研究的著名专家，共同完成这项科研任务。

致力于彰显白银时代文学进程的全部复杂性，本书的作者们不想仅仅局限于引用纯文学资料，他们同时利用了历史、哲学、美学的相关资料，以便于以新的视角观照这一时期文学发展带有的根本性的问题。本书的作者们在致力于揭示白银时代文学发展本身的同时，也勾勒这一时期主要的代表性作家的创作面貌，并且关注作家的生平履历，他们的世界观，特别是他们的创作诗学问题，而不同的文学流派，如现实主义、象征主义、未来主义，其创作诗学各不相同，多姿多彩。

这部著作刚一出版，立刻就引起了文学研究界的关注。俄罗斯的《文学报》以及有声望的报刊，诸如彼得堡俄罗斯文学所（普希金之家）出版的《俄罗斯文学》，《俄罗斯科学院学报·语文学报》，《莫斯科大学学报·语文学报》，甚至美国著名的《斯拉夫与东欧杂志》，都刊登了有关这两卷集文学史的有理有据的评论，许多评论家指出了这部著作的特点：资料丰富翔实，包容文学现象规模恢宏，引用事实真实可信。

让我们感到高兴的是，中国的读者现在也有机会来认识这部著作了。这要感谢中国的许多俄罗斯文学翻译家、爱好者与宣扬者。我们感谢俄罗斯语文学者王亚民，是她第一个产生了想把这部著作翻译成中文的念头；我们感谢南开大学的著名学者、俄罗斯诗歌翻译家谷羽教授；当然，我们更感谢刘兰生社长和敦煌文艺出版社的各位先生、女士，他们一向致力于热情宣扬俄罗斯的文学艺术。翻译这部著作决非易事，我们向参与这部著作翻译的所有翻译家和学者、教授致以由衷的谢意。现在，我们期待着中国读者对于本书的反响与批评意见。

俄罗斯科学院世界文学研究所首席研究员

俄罗斯科学院通讯院士　　李福清

Б. Рифтин

李福清

2006.4.12

К китайским читателям этой книги

Русская литература хорошо знакома китайским читателям, едва ли будет преувеличением, если мы скажем, что в Китае переведено произведений русских писателей едва ли не больше, чем в других странах. И это явно не случайно. Еще в 1909 году Лу Синь, составляя вместе с Чжоу Цзо-жэнем 《Сборник зарубежных рассказов》, включил в него произведения современных русских писателей, таких как Вс. Гаршин, Леонид Андреев, Федор Сологуб. Так началось в Китае знакомство с творчеством русских писателей конца 19-начала 20 вв., т.е. того времени, которое много лет спустя получило название Серебряного века и изучению которого посвящена эта книга. Существуют разные точки зрения на то, когда литературу конца 19-начала 20 века стали называть литературой Серебряного века, в отличие от литературы пушкинской поры, т.е. Золотого века. Едва ли не первым ввел это понятие критик Н.А. Оцуп, опубликовавший в 1933 году в выходящем в Париже русском журнале 《Числа》 статью под названием 《Серебряный век》.

Если мы заглянем в составленный Ван Юй-лянем 《Индекс переводов русской и советской литературы (1949-1985)》王玉莲编《俄苏文学译文索引》,то увидим, что в Китае и после образования Китайской народной республики переводились и Л. Андреев, и Ф. Сологуб, и В. Брюсов и другие деятели литературы русского Серебряного века. Но судя по библиографии исследований русской литературы 李万春，赵淑琴编《俄苏文学研究资料索引》(1988) (к сожалению, новых библиографий у нас нет)писали в Китае о творчестве русских литераторов этого периода в основном в 20 годах. И это не случайно. Исторические события в России, появление принципиально новой советской литературы заслонили богатую и своеобразную литературу Серебряного века. Да и В самом Советском Союзе она издавалась мало и изучалась весьма редко и тенденциозно, часто с необоснованными предпочтениями одним писателям и замалчиванием других по политическим и

идеологическим причинам. Изучалась она больше на Западе. Хотя во второй половине 60х годов 20 века наметился некоторый перелом в ее изучении, но только в последние десятилетия, после снятия цензурных запретов и отмены идеологических барьеров стало возможным открытие и глубокое, всестороннее и главное совершенно объективное изучение литературы этого интереснейшего периода в истории русской литературы во всем ее сложном многообразии. За эту непростую задачу и взялся коллектив сотрудников Отдела русской литературы конца 19– начала 20 веков Института мировой литературы им. М. Горького Российской Академии наук. Все пятнадцать научных сотрудников отдела с энтузиазмом включились в эту сложную работу, но сразу же стало ясно, что без привлечения литературоведов из других учреждений и даже из других стран, создать такой большой и сложный труд едва ли возможно. Поэтому были приглашены для участия в работе литературоведы Российского Государственного гуманитарного университета, МГУ, Института русской литературы (Пушкинский дом) и др. учреждений России, а также известные специалисты по русской литературе этого периода из США и Венгрии.

Стремясь показать всю сложность литературного процесса того времени, авторы пытались не ограничиваться только чисто литературным материалом, они использовали данные истории, философии, эстетики, чтобы по-новому осветить коренные проблемы литературного развития того времени. Авторы старались показать и сам литературный процесс, и одновременно дать творческие портреты основных представителей литературы Серебряного века, уделив внимание и биографиям писателей и их мировоззрению и особо проблемам поэтики, столь разнообразной у представителей разных направлений: реалистов, символистов, футуристов.

Появление этой книги сразу привлекло внимание литературоведов. В 《Литературной газете》 и в солидных российских журналах, таких как 《Русская литература》, издаваемая в Петербурге Институтом русской литературы (Пушкинский дом), 《Известиях Академии наук. Серия литературы и языка》, 《Вестнике МГУ. Серия филология》, а также в солидном американском журнале 《Slavic and East European Journal》 появились обстоятельные рецензии на этот двухтомник, в которых отмечались фундаментальность труда, широта охвата явлений и выверенность фактов.

Мы рады, что теперь и китайский читатель, благодаря усилиям многих переводчиков, энтузиастов и пропагандистов русской литературы в Китае, сможет ознакомиться с этой книгой. Мы благодарны русистке Ван Я–минь, которой принадлежит идея перевода этой книги, профессору Нанькайского университета, известному знатоку и переводчику русской поэзии Гу Юю и, конечно, ланьчжоускому издательству 《Дуньхуан вэньи чубаньшэ》 во главе с господином Лю Лань –шэном, энтузиастом пропаганды русской научной литературы. Всем –всем, кто принимал участие в переводе этой далеко не простой книги наша искренняя благодарность. Теперь мы будем ждать откликов наших китайских читателей

Главный научный сотрудник Института
мировой литературы РАН, член–корр. РАН
Б.Рифтин

Б. Рифтин
李福清

12 ,4,2006 г.



序　　言

◎凯尔德士 著　谷羽、王亚民 译

19世纪末20世纪初("白银时代"[1])的俄罗斯文学，至今都受到世界文学研究的特别关注，深受主流读者青睐，实属罕见的文学艺术现象之一。众所周知，这一文学时代曾经获得举世瞩目的成就，国外对它一直进行仔细的研究，而在苏联时期却遭受意识形态的压制长达几十年。不过，大约从20世纪60年代后半期开始，国内学术界对这一文学时代的研究发生了根本性的变化，对于许多珍贵的文学遗产逐渐给予重新评价。但是，直到今天，对于白银时代开展大规模地研究，进行深入周密的认识，作出有理有据的诠释，以及彻底摆脱固有的偏见、歧视和缺乏根据的吹捧，依然都是迫切需要解决的课题。

本书的宗旨是为完成这些课题表述自己的见解，采用的结构是历史类型学的方法结合历史文本的具体分析。继"序言"之后，是带有综述性的三章：俄罗斯白银时代文学——完整而复杂的体系；白银时代的哲学与文学——贴近与交叉；文学与其他门类的艺术。这里的表述对于白银时代的文学经过了完整系统的思考，思考文学的基本规律以及文学与那一时代整个精神生活的联系。

文本的另一框架是探讨文学形象的章节，是诸多文学流派——现实主义、象征主义、阿克梅主义、未来主义——各个具体作家的生活轨迹，其中包括研究文学艺术边缘现象的

特殊课题，以及审视19世纪与20世纪之交文学过程引发的各种纷纭复杂的观点。

文本第三个层次是列出专章介绍各个流派最有代表性的艺术家，勾勒他们的肖像，研究他们创作的特色。

当然，完全可以用其他的方式编撰此书。我们的出发点是强调各个文学流派在白银时代所起到的特别重要的作用，这似乎是我们的使命。但是有必要再次回到这个问题，以便为本书所选择的结构提供论据。当代围绕某些文学范畴——被有些作家团体认为是重要的范畴——所展开的争论要求能尽量说出自己的理由，以便使问题得到澄清。

在近些年来的文学研究中，对于"流派"这一范畴存在着另一种认识，认为它束缚了对文学进程的研究。持这种见解的学者认为，既然不能完全回避它，那么无论如何也要降低它的意义。我们指的是一篇观点特别鲜明的文章，请看他们提出的主要论据：文学进程的发展取决于行动和"决不亚于流派的……其他力量与因素"；"有的作家某部作品或者他的创作从整体上说来可能不属于任何一个流派，也有可能同时倾向于几个流派"；表明"流派这一词语通常意义的"所谓"世界观的同类性"，最为准确地体现在"文学的第二层面"，而非"最高层面"[2]。

这种想法毫无疑问是有根据的！但是最好不要忽略下面谈及的因素。与所处时代各种文学流派毫无关系的作家为数不多。至于说到各个文学流派本身，那么它们内在的发展过程的确是错综复杂的。我们不要忘记，新流派的代言人、流派声明、宣言和行动纲领的拟定者大都是著名的一流作家（白银时代也是这样）。同样，毋庸置疑，那些语言艺术大师的创作，任何时候都不会受既定框框的局限。但是这决不意味着拒绝流派，而是依据活生生的艺术经验，对流派最初的规定进行推动、拓展和丰富。在文学发展史上这种特别典型的局面屡见不鲜，文学史从不否定多种多样的创作方式。

使文学进展的研究变得日趋贫乏的并非"流派"这一术语，而是对这一范畴狭隘的理解和解释。当代研究者注意到了这一点：文学流派，一方面是指"作家群体，他们具有共同的审美观念，具有艺术活动的共同纲领（这些体现在论著、宣言和口号当中）"；另一方面是指"文学共性"，其中包含着相当广泛的审美因素。首先，"狭隘的派别态度"成了厘清文学发展普遍规律的障碍之一[3]。在一定的情势下，各个流派大都指的是该流派上层的优秀作家。应当指出，引起研究者关注的巴赫金的一些见解正好指的是这个意思。他认为，"所谓一个时代的文学发展过程的研究，由于脱离了文化的深层分析，导致了各个文学派别肤浅的论战，对于新时期而言（特别是19世纪），实际上只是注意了报刊杂志的喧嚣，而对于那个时代真正的有价值的文学却没有给予本质性的影响"[4]。

本书对于文学流派却另有更加宽泛的理解。白银时代各个文学流派的发展道路完全不同。不过，即便是它们依据各自制定的纲领刚刚起步的时候（最为明显的是现代主义运动），实际上立刻就产生了彼此交织相互渗透的现象。

应当较为详细地探讨"现实主义"，作为一个文学流派它遭受到了打击。原因十分清楚。这是对我们的文学概论(还有艺术导论)怀有美好记忆的"现实主义－非现实主义"观念自然偏离的一种反映，被排除于艺术之外的一切都属于非现实主义。因此，"迫切……需要弄清这一术语与原始意义以及庸俗化诠释之间的区别"，而不是将它从文学研究中剔除出去[5]。与此同时，为取代声名狼藉的概念，常常适得其反，走到了另一个极端，有时采用了荒谬可笑的形式。比如，有两位年轻作家竟然说，"除了叙述和描写，什么也不反映，什么也不影射的作品称之为现实主义"，并且由此得出结论："哪里有艺术，哪里就不存在现实主义。"[6]一个作者评论一本研究19世纪现实主义新出版的小册子，以嘲讽的口吻问道："诸位大概已经忘记'现实主义'这个词儿了吧？"因为理解"现实主义概念"，如同理解苏维埃时代残存下来难以消化的遗留物那么艰难[7]。

在上个世纪的文学研究和批评中，这种对"现实主义"认识的误解根深蒂固(决非偶然的一次！)。这种不同程度上的误解(包括用词本身)简直令人吃惊，要知道白银时代现代主义一批最著名的文学巨匠——索洛古勃、勃留索夫等人，都曾对"现实主义"相当尊重(比如，1910年勃留索夫曾经写道："自古以来，'现实主义'就是艺术领域真正的主宰之一。")[8]。此后，20世纪的审美意识或多或少都接受了这种观点。按照俄罗斯著名的侨民哲学家费奥多托夫的见解，"现实主义毕竟是现代诸多艺术流派的基础。尽管许多现代派作家从不同的角度否定它，但是他们不能不承认这是事实"[9]。与费奥多托夫的见解遥相呼应的还有托马斯·曼："我们可以任意地变化风格，随心所欲地运用象征，但是没有现实主义，将两手空空，一无所获。现实主义是支撑身体的骨骼，是屡战屡胜的保证。"[10]他的论断生动深刻，发人深省。

特别要指出的是，信奉先锋派的赫赫有名的大学者罗曼·雅可布森，一方面采纳了"艺术现实主义"这一通用的概念(的确，他是从最广泛的意义上，通过各种各样的附带条件，使用这一概念来研究不同的艺术流派)；而另一方面，他运用具体的分析方法，把现实主义视为19世纪特定艺术流派种种特点的综合。尽管如此，他仍然将保守派的盲目崇拜排斥在文学研究的范畴之外[11]。

最后，我们务必要记住苏联时期那些远离意识形态的控制，专注于钻研现实主义特性的杰出学者(例如德·谢·利哈乔夫、尤·米·洛特曼)。

不过(除了上述诸如此类"思想轻浮"的奇谈怪论)，围绕这一课题和术语本身展开的严肃的科学争论一直持续不断。比如，现实主义的艺术实践往往与现实主义的日常概念并不相符，这为反驳它提供了有力的口实，持这种观点的人有个巧妙的说法，他们认为现实主义只能导向对现实的虚幻认识，导向"'环境'的海市蜃楼"[12](总体看来，这种说法是有道理的，只不过它只能针对此类创作当中那些寻常的现象)，而艺术最本质的特性——乃是关注那些人人都能理解，却常常被忽略，有时显得原始粗糙的"真实状况"(真正做到这

一点非常困难，这种情况也适用于评价19世纪传统的现实主义——1921年雅可布森在他那篇文章中就作出了这样的论断）。即便是在这种情况下，受到危害的并非"现实主义"这一概念，而是过于狭隘的理解，成了它遭受非议的借口，否定现实主义的不仅有简单化的学说，而且还有艺术界的奇谈怪论——"是否还存在现实主义呢？"[13]

与此同时还存在着另外的、更符合术语本身的诠释，这种见解以现实主义文学最有代表性、最辉煌的作品为例证来解释这种文学现象（这些在前面的论述中已经有所涉及——请参阅注释2、5、12）。这种观点源于思维方式的历史主义（这是现实主义的巨大成就）与经过革新的（与许多先驱者比较而言）人本主义相结合，源于社会因果关系与社会上层建筑以及思想领域的哲学因素相结合。在俄国现实主义的发展历史上，列夫·托尔斯泰和陀斯妥耶夫斯基的创作是这种结合与统一的典范[14]。这两位文学大师反复思考并重新审视其他艺术时代（首先是启蒙主义和浪漫主义时代）和艺术体系的成就，第一次如此广泛、如此自由地汲取其中的精华以便充实自己。

20世纪初叶，新兴的现代派艺术，还有经过革新的现实主义，以自己的方式继承了业已达到顶峰的古典现实主义整个体系如此广泛的开放性[15]。甚至可以说，白银时代文学中的这种开放性有增无已，但是在寻找发现的同时也有丢失遗漏。与"古典主义"时期相比较，这一时期艺术的发展在某种程度上丧失了它的完整性。

从这个意义上来讲，"过渡性"的艺术奇观几乎成了一种常态，这是世纪之交俄罗斯文学发展进程中鲜明的特征之一。这里讲的是超出于流派范围以外的文学现象，他们出现在已有形象体系的结合部，具有独特的边缘性美学特征。他们的文学创作都不具有（常常是这样）坚实的稳定性，往往游移摇摆于两极之间，时而倾向于这个流派，时而又倾向另一个流派。如果这种"过渡性"或多或少为艺术家的创作道路增添了色彩，那么这种特征就不是单调的，它使艺术家的面貌经常处于变化当中。安德列耶夫的创作大概是最为鲜明的范例。列米卓夫、库兹明以及其他作家的作品也都以不同的方式展现了这种"过渡性"的现象。

尽管世纪之交的俄罗斯文学获得了异乎寻常的发展，但是在其发展进程中存在着某些典型的共性——大多数语言艺术家以各种不同的方式倾向于某些流派。这种共性有时呈现出封闭状态，有时又具有某种可渗透性。流动性、不稳定性以及持续不断的变化性在各个流派内部愈演愈烈。虽然彼此之间存在着巨大的分歧，但是对自己的"特色总能感受到一种极其强烈的意识，不过这种意识并没有导致彼此绝缘（这并不排除激烈的争辩），因为与此相关同时还在紧张地汲取"异己的"艺术经验。本书第一章论述了各个流派"难分又难合"的种种根源，其中包括了世纪之交相互接近的文学运动倾向于艺术综合，但是对于这种综合的见解却千差万别，各不相同。正是由于这种辩证关系，白银时代的文学才呈现出如此独特的风貌：文学流派一方面呈现出全方位的"开放性"，同时在不同的艺术层面上

各自维护了的艺术界限，呈现出多姿多彩的艺术面目[16]。这一时期的文学充分展示出自由竞争的各个流派日渐增强的作用，不过，它们不再热衷于那些清规戒律和种种规范。我们面对的是这样一个艺术时代，它为我们提供了特别有分量的依据，赋予我们一种无拘无束的开阔目光，让我们有缘研究我们深感兴趣的课题。

* * *

本书需要弄清楚的另一个问题是关于时代界限的划分问题。这些时代界限与前苏联时期划分的年代框架大体吻合。但是，那时候时代的划分单纯依据政治事件为标准（从民族解放运动的第三个阶段，也就是无产阶级革命运动初期到十月革命）。与此同时，新的文学时代的起始界限（19 世纪 90 年代），早在革命来临之前就已经确定下来了——这种时期划分首先出现在温格洛夫主编的《20 世纪俄罗斯文学》一书中。温格洛夫在序言中也认为社会运动因素最为重要（不过是在更加自由，消除了阶级本质特征的意义上看待这一因素），与此同时，注意到了社会运动因素在艺术中的反映，尽管还没有定形[17]。这种认识有其自身的道理。在暴风骤雨的历史时期，艺术的命运与社会历史的联系往往更加深刻，并且更加贯彻始终，不像在其他年代那样显得较为"平静"。尽管有这样或那样的条件，但是艺术时代的更迭自然取决于艺术领域内部结构的变革，诚然这种变革也会受到各种各样社会因素的影响。19 世纪 90 年代正是这样出现的。

另一个分期方法是把课题研究的起始界限再向后倒推十年，普希金之家文学研究所编纂的四卷本《俄罗斯文学史——19 世纪末 20 世纪初的文学（1881—1917）》（列宁格勒，1983 年）就提出了这样的论点。这种看法之所以有道理，是基于一种认识，他们认为 19 世纪 80 年代，国家的社会生活和精神生活，其中也包括艺术思维，既存在深刻的危机，也暗含着美好的前景，因而是一个孕育着根本变革的时代。但是，涉及艺术领域，它在 19 世纪 80 年代多种多样的演变仍然是在原有的艺术结构的基础上进行的。随着具有原则意义的新的艺术结构，即"现实主义与现代主义"相互对立局面的出现，艺术领域的变革才取得了决定性的进展，此后，世纪之交俄国艺术发展的整个进程都是以此为标志展开的。正是这种结构变化起着决定意义的环境，使我们有理由把 19 世纪最后十年确定为新的文学时代的开端。在这十年之前出现的颓废文学现象以及它的种种征兆，还不能被认为是具有结构变革意义的决定性因素[18]。

白银时代是什么时候结束的？这是当前需要解决的另一个确定年代划分的问题——围绕它更是意见纷纭，争论不休，甚至可以说彼此矛盾，分歧严重。国外有些研究者将白银时代的终结定于 1915 年（如叶·埃特肯特），甚至定于 1913 年（如鲍·哈扎诺夫）[19]。与此同时，后苏联时期的文学出版物，依然把 1917 年 10 月视为划分界限的分水岭，这种观点至今风行，流传甚广。但是还有另一种根深蒂固、颇有说服力的观点，坚持这种观点的人把课题研

究的这一文学时代的下限从 20 世纪 10 年代末期推进到 20 世纪 20 年代初期，他们依据艺术与社会演变的观点，将文学的发展与上一个时代完全分开。同时，还有一些学者把白银时代延续到 20 世纪 20 年代末期，或者 30 年代末期，如果顾及侨民文学，更有甚者，把白银时代的下限推得更远，一直延续到 60 年代末期。不过，在这种情况下，确切地来说，应该探讨的是白银时代文学对后续文学发展过程的影响，这种影响往往十分深远，而不应该这样人为地划定框框来论断白银时代。在苏维埃新的历史时期，作家与作家的命运各不相同：有些作家发生了急剧的变化；有些作家一方面从内心抗拒对艺术进行压制的严酷时代（早在 1920 年年底，扎米亚京那篇有名的文章《我恐惧》，就对这一类作家有过描述），另一方面依照从前的轨道继续发展。但是，整个文学进程从总体上说来——力量的配置、内部的结构、基本的倾向，全部都发生了根本的变化。尽管俄罗斯侨民文学与革命前那个文学时代保持着深刻的依承关系，并且具有某些鲜明的共同特征。基于这样的认识，白银时代作为一个具有共性，完整而又复杂的时期，它的下限应该确定于 20 世纪 20 年代初期。

与此同时，跟当前相当流行的观点不同，我们还想指出，在我们的研究领域，完全没有必要贬低像 1917 年 10 月这样重大历史时刻的意义（诚然，它也不是时期划分确定无疑的界限），因为，以此为界限的不仅有新的政治演变进程，而且有新的文学发展进程。对于世界变化反映尤其迅速的诗歌，就很好地体现了这一点。假如在 1917 年 10 月以前，你能想像布洛克会写出《十二个》吗？或者叶赛宁 1917 至 1918 年的作品（比如《显容节》、《乐土》、《约旦河的鸽子》）能够出现在 1917 年 10 月以前吗？当然，这里所讲的并非主题的自然新颖，而指的是诗歌创作意识惊人的跨越，指的是生动形象的语言，所有这些都表明这些诗人的创作受到了历史事件的直接影响。类似的例子数不胜数。苏联意识形态的拥护者和那些著名的反对者，全都意识到了上述日期的重要性。1921 年，霍达谢维奇写道，1917 年"给了最后一击，让我们亲眼看到，我们参与了两个时代的交替"，他还特别强调，他指的"不仅是政治制度和整个社会关系"的交替，而且也包括整个社会物质生活和精神生活的变化[20]。然而，文学发展的过程相当复杂，一个阶段的断裂不可能在一瞬间完成，它会逐渐趋向衰竭。白银时代新的进展，将被视为一种传统的余波了。

*　　*　　*

本书属于内容广泛的总体研究的一部分，其特点在于以审慎的态度大量阅读、筛选资料。我们所研究的这一时期的文学进程，就其内涵丰厚规模宏大而言，足以和那个意义非凡的历史文化语境相提并论。因此，本书中出现了许多作家专论的章节。与此同时，对于作家的创作，只详细研究他直接从属于白银时代期间的作品，并把它视为体现了某种共同倾向，反映了这一时代文学创作规律的现象来加以评述。如果某位作家的创作道路远远超出了本课题研究的时代界限，他后期写出的大量作品呈现出全新的面貌，或者在很多方面已

经具备新的性质，那么有关他的章节通常都在本书规定的期限内结束。当某位大作家的创作活动具有重大意义的大部分作品超出了这一规定时代的框架，那么，他们属于白银时代期间的作品通常都在综述章节中加以论述（比如阿赫玛托娃、曼德尔施塔姆、阿·托尔斯泰等作家就属于此例。有关这些作家的专论将出现在相继出版的著作中，那些著作将探讨俄罗斯文学此后发展的各个阶段）。唯一的例外是单独列出一章研究马雅可夫斯基的早期创作，这位诗人革命之前的诗歌作品是个独特的艺术世界，与他十月革命以后的创作具有根本不同的风格。

《19 世纪末 20 世纪初俄罗斯文学大事年鉴》包容了大量事实及丰富的文献资料，它将是对本书最好的补充，这本年鉴将单独出版。至于编纂多卷本白银时代文学史大型专著，对该时代进行系统而详尽的分析，以开阔的视野关注整个文学进程，其中包括并非一流的作家和种种文学现象的剖析，完成这些任务只能寄希望于未来的岁月了。

最后，需要说明的一点是，本书系众多研究同人集体劳动的成果，自然，在研究方法、行文风格、素材选取上难免存在差异，有时甚至对某些具体现象的分析评价也不尽一致。然而，这种意见分歧不仅反映了不同的研究者的独特个性，而且也说明了我们国家有关白银时代研究这门"年轻"学科的总体状况。在彻底更新的过程中，这门学科有意保持对课题研究的不同观点。与此同时，本书编辑委员会既注重主导思想表达的连贯性，也关注本书表达基本概念所使用的学术语言的规范性和准确性。这样做首先要求具备焕然一新的观念，要在这一课题研究的各个层面上，以新的目光看待世纪之交俄罗斯文学艺术整个进程这一具有特殊性的课题。

语文学博士尼·盖伊、玛·米哈伊洛娃对本书进行了评论，编委会为此向他们深表谢意！

注释：

1. 有关这一术语以及对它的不同解释在本书第一章中有所论述。

2. 马尔科维奇，《文学流派问题与 19 世纪俄罗斯文学史的建构》，《挣脱教条的束缚 俄罗斯文学史：研究状况与研究道路》，两卷集，莫斯科，1997，第 1 卷，242 页，245—246 页（我们发现，作者一开始就说明仅仅论述 19 世纪文学，但与此同时，根据文章的逻辑，他又对论题做了更广泛的解释）。列伊佐夫很久以前的文章《论文学流派》（《文学问题》，1957，第 1 期），也表述了类似的见解，主张削弱文学流派的作用。

《文学问题》杂志社曾出面组织"圆桌论坛"，以"文学史课程该如何设置"为题，展开辩论（《文学问题》，1998，第 1 期，第 3 期），此次讨论中提出了"捍卫"流派的论据（《巴耶夫斯基的论断》，第 3 期，26 页等），还有上述引证过的类似见解。

3. 哈利捷夫，《文学理论》，莫斯科，1999，370—371 页。

4. 巴赫金，《文学创作美学》，莫斯科，1979，330 页。

5. 哈利捷夫，《文学理论》，莫斯科，1999，362 页。

6. 《文学报》，1998 年 1 月 28 日。

7. 奥特泽夫，《评古列维奇的著作（19 世纪俄罗斯文学中现实主义的进程）》，《新文学评论》，1995，第 16 期，358—369 页。

8. 对古米廖夫《珍珠》一书的评论（勃留索夫，《漫步诗林：1894—1924：宣言、文章、评论》，波格莫洛夫和科特莱列夫主编，莫斯科，1990，318 页）。

9. 费奥多托夫，《为艺术而奋斗》（1935），载《文学问题》，1990，第 2 期，215 页。

10. 《1951 年 11 月 19 日写给海特菲尔德的信》，见《托马斯·曼书信集》，莫斯科，1975，307 页。

11. 雅可布森，《谈艺术现实主义》，见《雅可布森的美学研究》，加斯帕洛夫主编并参与编辑，莫斯科，1987，388—391 页。

即便从最新的研究方法的角度来考察，19 世纪俄国现实主义作为"艺术体系"，也具有"完整的（总体上不可重复的）美学特征"。见焦林格与伊·彼·斯米尔诺夫的符号学研究著作，《现实主义：历时性的进程》（《俄罗斯文学》，Ⅷ①，阿姆斯特丹，1980，第 1 页）。

12. 格·弗·克拉斯诺夫，《19 世纪至 20 世纪初俄罗斯文学中作家创作演变问题的研究》，《挣脱教条的束缚》，第 1 卷，294 页。

13. 参见前面提到的《文学问题》杂志社组织的"圆桌论坛"扎东斯基的发言（《文学问题》，1998，第 1 期，26—30 页）。

14. 有关这一问题的详细材料参见凯尔德士的著作，《20 世纪初俄国的现实主义》，莫斯科，1975，67—68 页。

15. 德·谢·利哈乔夫将新时期文学中现实主义的前景与艺术体系的开放性，与挣脱通行的"清规戒律"，使文学内部"自由程度"不断增强联系起来。见利哈乔夫《作为研究对象的文学前景》，《新世界》，1969，第 9 期，173—174、182 页。

从总体上研究现实主义小说的学者，提议采用"内部尺度"这一概念，来考察俄罗斯现实主义长篇小说这种体裁，并把它作为权衡自由变动的类型学共性的标志，以便区别于规范化体裁体系的"准则"（塔马尔琴科，《19 世纪俄国古典小说：美学和体裁类型学问题》，莫斯科，1997，13、15、25、26 页等）。

16. 从过往一百年的文学中看到的不是别的："……从高度发展的水平来考察，19 世纪所有的文学流派彼此接近，有时甚至到了难以区分的地步。"（马尔科维奇，《文学流派问题与 19 世纪俄罗斯文学史的建构》，莫斯科，1997，第 1 卷，245 页）

17. 温格洛夫，《新浪漫主义运动的各个阶段：第一篇论文》，见《20 世纪俄国文学（1890—1910）》，莫斯科，1914，第 1 卷，6、18、19 页。

18. 斯维亚托波尔克－米尔斯基公正地论断说，这些具有多种涵义的征兆，与对生存中的"永恒"问题，对艺术形式问题日渐增强的兴趣有关，与前一个时期文学的功利主义趋向相对立，但这些征兆还不足以证明俄罗斯文学的全面复兴，这种复兴真正到来的时期是 19 世纪 90 年代和 20 世纪最初几年（米斯基，《当代俄罗斯文学：1881—1925》，伦敦，1926，57 页）。

19. 埃特肯特，《"白银时代"的完整统一》，见埃特肯特、尼万特、瑟曼、斯卓达合编的《俄罗斯文学：诗学问题》，那波利，1990，16 页；哈扎诺夫，《1913 年》；见《20 世纪俄罗斯文学史："白银时代"》，莫斯科，1995，405 页。在后一本书中，吸取了传统的观点，把白银时代的下限划定在 1913 年，排除了先锋主义（即俄罗斯土壤上的未来主义），它是由"经典文学审美标准"演变而来的（405—406 页）。但是，这本书采用了哈扎诺夫撰写的一章，却将白银时代的下限突破了 1913 年的界限，延伸到以后的岁月，将革命以前所有的俄罗斯先锋派统统容纳在内。

20. 霍达谢维奇，《摇晃的三脚供桌》，见霍达谢维奇，《俄罗斯诗歌论文集》，彼得堡，1922，113 页。

目　录

第一编

第二编

第三编

第四编

第五编



第一章

俄罗斯白银时代文学

——完整而复杂的体系

◎凯尔德士 著　谷羽、王亚民 译

19世纪与20世纪之交俄罗斯审美意识的变化，从总体上说来是由形象思维的深刻变化引起的，这种变化符合艺术自身发展的内在要求（世界上许多文学在世纪之交都处于新的艺术发展阶段的门口），当然，引起这种变化的还有民族与历史等其他方面的原因。

摆脱19世纪80年代的危机成了俄罗斯历史新时期的开端，用柯罗连科的话来说，那时候"政府的反动与社会大众藏在内心深处的反抗情绪并行发展"[1]。不过，19世纪80年代已经明显地感觉到出现转机的先兆，此后十年与这种新的转变密切相关——这十年转折关系到国家的存亡。19世纪80年代对于历史真实状况逐渐形成了新的认识，对此当时的人们曾经有过很多议论：意识到生活潮流的急剧变化，对周围社会秩序长期僵化的怀疑情绪日渐增长。这极大地激发了20世纪初人们的社会热情，这种热情一直持续到1905—1907年俄国第一次革命结束为止。

社会变动的种种进程，对艺术发展的逻辑产生了影响——并非直接的，而是间接的、十分复杂的影响。十月革命之前的十年（如同某些个人创作的演变进展），俄国全部艺术生活领域的加速发展和非同寻常的凝聚力，丝毫不亚于社会运动那种狂飙突进的速度。

对于当时的俄罗斯文学家来说，最重要的是及时把握从俄罗斯现实和整个社会思潮中所捕捉到的印象。“福音书中说，世纪和世纪末并不意味着百年的结束和开始，而是意味着一种世界观、一种信仰、一种人类交流方式的结束，意味着另一种世界观、另一种信仰、另一种人类交流方式的开始。”1905 年列夫·托尔斯泰在“世纪末”一文中写道。不过，他所说的下一句话的意思却未必完全符合福音书的含义：“刚刚结束的日俄战争，以及在俄罗斯民众中与这场战争同时爆发的革命运动，这在过去都是从来不曾发生过的——这些都是时代的历史征兆，或者说是那个应当推动时代转折的触发点”[2]。

下面是布洛克在《弗拉基米尔·索洛维约夫和我们的时代》(1921)一文中所说的一段话：“今天我要鼓足勇气……权且当个见证人，不想再置若罔闻，不想再因循守旧，应该指出，与 1900 年 12 月相比，1901 年 1 月已经焕然一新，新世纪的开端确实充满了带有本质性的新征兆和新预感”[3]。从这些“征兆”中诗人预感到“世界变革的风貌”，对于他来说，“社会环境、精神世界、物质世界的深刻变化……”正是这种变革的鲜明体现[4]。布洛克与托尔斯泰在世纪之交对于全球性风潮的总体感受十分相似，他们同时使用“变革”、“开端”这样的词汇——并且是在比社会大动荡更加广泛、更具有本质性的意义上(即宗教深邃的本质意义)使用这些词汇。但是，像托尔斯泰一样，布洛克承认(虽然并不那么直截了当)俄罗斯政治历史作为这一过程中推动因素的意义。要知道正是在俄罗斯的 1901 年 1 月份，爆发了风起云涌的政治游行，与 1900 年 12 月相比，群众示威的“标志”确实跟过去不一样。

布洛克回忆道，正是在那个 1 月份，高尔基给皮特尼茨基写信，对当时政治的愤怒情绪作出回应，他写道：“……新世纪的确是一个精神复苏的世纪，……许多人为此牺牲了性命，但最终美与公平将取得胜利，人类美好的愿望终将实现”[5]。

托尔斯泰、布洛克、高尔基代表了俄罗斯文学这一时期主张不同的各个流派。他们每个人都以自己的方式对这一空前变革时期作了阐述。大家都认同托尔斯泰所说“伟大变革”的感受，表述得相当准确。俄国文学家感到，世纪之交在俄国标志着人类新征程的开端。白银时代的文学和艺术就是他们审美的反映，许多艺术家都有这样的认识。

苏维埃时期的文学研究显然偏离了这一真实情况。从一开始就不公正地否定了白银时代所有的艺术创作(遗憾的是这种情况经常发生)。近期的研究以批判的眼光重新审视以往岁月的观念，这些都应该归功于那些能够突破意识形态束缚的先辈们的著述(比如：米哈伊洛夫斯基的著作)。那些杰出的著作为未来文学艺术的发展准备了土壤。然而，几十年来总的景象让人忧虑。众所周知，大量的文学作品、新闻报刊成了十月革命后的教条主义以及由此产生的种种偏见的牺牲品，许多大作家实际上长期被排除在学术研究和广大读者的视野之外。

现在许多偏见几乎已不复存在，但是取而代之的革新观念尚未最终形成。这就意味着当前最重要的任务就是彻底摈弃 19 世纪末 20 世纪初文学运动时期陈旧的观念——以为

现实主义与现代主义只能处于战争状态，相互对峙，彼此排斥。在此，我们认为，解决世纪之交文学进程关键问题的出发点触及到文学进程的本质，关系到各个文学流派的命运。

本章的主要内容正与上述问题密切相关，而其他关于白银时代的问题将在以后的章节中论述。与此同时，我们高度关注现实主义与象征主义的关系，把这一关系视为象征主义文学运动的主要基点。

我们发现，在俄罗斯文学史上，以前任何时期大概都不曾有过类似的尖锐对立。但是，这里反映出来的不仅有后期文学批评隶属意识形态的偏见，而且反映了特定的社会客观环境的真实状况。自 19 世纪 40 年代起，我们文学的发展主要受一种艺术流派的影响（这里指的是在散文当中的主导性影响，因为散文是那个时代占统治地位的文学体裁）；在文学的内部，产生了许多矛盾，有些甚至是具有决定性的矛盾，如创作发展方面的矛盾和思想意识方面的矛盾。但是，随着一种新型的、现代主义的艺术在 19 世纪 90 年代逐渐确立自己的地位，文学运动成了两大各具特色的艺术思想体系之间进行抗争的战场。起初各自的支持者针锋相对，互不相让。言辞尖刻的争辩证实了“双方”的实际分歧，却并没有反映出整个论争过程的全部复杂性。这种复杂性是后来逐渐被认识到的。在彼此矛盾的同时，也能发现两种思想体系相互接近的迹象。这种相互接近的信号其实早在最初相互冲突最为激烈的阶段就已经显现出来。

从这个意义考察，19 世纪 90 年代末一个有名的文学事实十分引人注目：1897 年 12 月至 1898 年 1 月，年轻的勃留索夫以令人奇怪的态度接受了托尔斯泰在论文《什么是艺术》的第一部分表述的论点，该文起初发表在一本杂志上，后来出版了单行本（“托尔斯泰的观点与我的观点是那么吻合，起初让我感到绝望，甚至想给编辑部写信表示抗议……”[6]），后来又向作者呼吁，承认他，承认勃留索夫是理解托尔斯泰“交际工具”这一艺术思想的先驱。但是在这种表面滑稽可笑的背后，隐藏着严肃的（尽管托尔斯泰并不认同）对某种审美观念感到亲近的感受[7]。

俄国第一次革命期间，文学界出现了一些发人深思的交往，其中一个有趣的事件便是 1906 年 1 月初高尔基对维·伊万诺夫的拜访，维·伊万诺夫在给扎缅特尼娜的信中谈到了这件事：“我不知道昨天是不是卓有成效的一天，但不管怎么说，这是我们文学界具有重大意义的一天。马克西姆·高尔基像亲切温和的羔羊，他反复给我讲文学派别联合的必要性，说在俄罗斯除了艺术再也没有什么了，说我们全都是俄罗斯的艺术家。后来由梅耶霍德主持召开了会议。我首先发言，讲了将近一个小时，主要讲的是戏剧，随后发言的是丘尔科夫（话题涉及神秘的无政府主义和新型戏剧），接着发言的是梅耶霍德，……然后是高尔基讲话，他说，我们在这里是俄罗斯‘最受欢迎的人’，说我们是这里的‘政府’……说我们应该有权力发号施令，说我们的戏剧应该大规模地推广……”值得注意的是，稍后在伊万诺夫文学小组当中，“常常回忆起高尔基的讲话：‘我们很少对自己进行评价，我们就是俄罗斯

的政府。'"(见 1906 年 3 月底季诺维耶娃－阿尼巴尔给一个女记者的信件)[8]。精彩的还是高尔基的言辞("政府"、"有权力发号施令")。尽管在伊万诺夫的《塔楼》里话题谈到了有关艺术的共同方案,谈到了文学流派彼此接近的必要性,彼此接近有种种意图,但是首要的原因在于——对待现存的政治制度拥有共同的立场。1905 年 10 月,在伊万诺夫家聚会前不久,温格洛夫在给他的一封信中郑重地指出:"总之,象征主义就这样跟民众解放运动联系在一起了。"[9]这是那几年作品中叛逆的社会激情使得象征主义者与《知识》文丛的作者们发生了联系。

但是后来,自 1905 年至 1910 年初,随着他们在创作领域的进一步接触,他们的联系不断扩大,这就促进了他们相互间在世界观和艺术上的经验交流。尽管激烈的争论仍在继续,但是激烈的情绪开始让位于正面的对话。布洛克在《1907 年文学总结》一文中,与象征主义正统派针锋相对,批评了他们"以坚定不移的态度敌视某个文学流派"的主张[10]。同时,他周围的其他作家也谈到了过去象征主义形而上学的片面性。1910 年在对古米廖夫的作品《珍珠》的评论中,勃留索夫分析了当时的文学形势:"现在看得更清楚了,所有艺术都始于对现实的观察……在我们的时代,'唯心主义'的艺术……不得不澄清它过于匆忙宣告的立场。未来的前景显然属于能够综合现实主义与理想主义,某种尚未出现的文学艺术流派。"[11]到了那个时候,就连坚定的现实主义者也会萌生一种想法,认为"联合能够使两个流别派和解"[12]。不过,他们是从另一个方面看待这种想法的。如果说勃留索夫抱怨同行创作中"理想主义"泛滥,那么,另一种文学评论正好相反,他们指责过去的"现实主义"作品缺乏的恰恰是"理想主义"。勃留索夫提醒说,"现实主义"是"伟大的艺术领域诞生的真正巨人"[13]。来自另一阵营的某些批评家则对"新的现实主义"的出现表示欢迎,对"上流社会生活和超情感世界的莫名苦闷"表示赞同[14]。

1910 年前后几年,俄罗斯文学界有几个流行相当广泛的术语:"最新的现实主义","新现实主义"或者"新的现实主义"。后面两个术语人们提到的时候更多,有几个有影响的文学流派与这些术语有密切联系。但值得注意的是,这一概念包含着不同的含义。

一方面,"新的现实主义"从内部考察现实主义运动的发展过程:疏离 19 世纪末的自然主义,回归传统的古典现实主义,对传统进行革新,其中包括某些征服了现代派作家的"艺术技巧"(伊万诺夫－拉祖姆尼克在 1905 年前后以特有的坚韧态度捍卫这一观点,关于这些内容将在后面的"现实主义与新现实主义"一章详加论述)。当时的评论界已经多次指出,当代的现实主义具有高度的开放性,吸取了现代派艺术的创作经验,从而与现代主义融合,具有了一种特殊的性质[15]。

另一方面,在现代派的圈子里,对"新现实主义"的解释采取了朝前看的态度,不过其中包含着特殊的意思。比如,从沃洛申在《昂里·德·雷尼耶》(1910)一文中对此有过明确的表述,他深入的思考很有说服力。作者承认新艺术现象具有综合的性质,承认现实主义的

"思想……以分析、观察为基础"，关注"外部世界"这一理念对他来说是宝贵的经验，但是他认为现实主义的物质根基应该是象征主义。他的说法是，"新现实主义源于象征主义"，甚至可以说"扎根于象征主义的基础上"。沃洛申认为，"从象征主义过度到新现实主义"，再发展到"一个充满生机的艺术新时代"，这种进程本质上就是现代派运动内部的冲突，然而这一运动能大大拓宽自己的活动领域。令人瞩目的是，安德列·别雷坦然承认了发生冲突的人名名单[16]。丘尔科夫在他的评论集《伊西达的帷幕》(1909)[17]中坚持认为，"新的现实主义"产生于象征主义的土壤之中。

有意思的是，列昂尼德·安德列耶夫采取了"中间立场"，置身于各个重要的文学流派之间，他认为自己纯现代主义的作品就属于"新现实主义"，这里指的首先是以《人生》为开端的表现主义戏剧作品，其中表现的是现实主义与"神秘"内容的结合，具有"模拟风格"的现实主义以及它新的戏剧形式[18]。

从别雷和索洛古勃到库普林和捷列绍夫——这就是被当时评论界多数意见公认的"新现实主义"这一范畴的主要作家名单。如果认真考虑到各个文学流派之间的差别，那么这个扩大了内涵的概念，毫无疑问，显然有失严谨性和准确性。

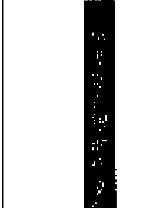
但是，恰恰由于这个原因，这种评论才显得意义重大，因为由此可以发现，各个不同的艺术流派相互接近、相互影响的思想，以及它们是怎么样顺应时代潮流应运而生的。

那时候这种思想得到了学院派依据文学理论的诠释。这里指的是温格洛夫对19世纪末—20世纪初俄罗斯文学所作的论断。我们敬重他在图书目录学方面的功绩，但是对他个人的研究有时却不敢恭维。这里指的首先是他主编的著名的三卷本《20世纪俄罗斯文学》(1914—1918)所写的长篇序言(还有列在序言前面的导论)。书中能够发现诸多硬伤(事实上已屡见不鲜)，比如：方法论的摇摆不定，内容的含糊不清，运用概念进行分析时的混乱，对诗歌和文学语言的规范性缺乏应有的关注，是这部著作明显的弱点。尽管有种种不足，但是总的思想趋向为我们今天对白银时代的思考提供了有力的支撑(虽然我们在探讨这样的课题，但至今似乎忘记了最初的源头)。这里所指的首先是作者在标题中的论点，导论在开头几句话就有明确的表述："这本著作包括了19世纪与20世纪之交，俄罗斯文学史相对说来并不算太长的一个时期。然而在我看来，这一时期是完整的。因此，我觉得完全有必要在这二十至二十五年的空间里去把握历史与文学进程的一致性，没有这种一致性，文学生活的进程将会变成杂乱无章的偶然现象。"[19]

具有本质意义的是，作者并不想把文学进程简单化，以便能得出"合乎逻辑"的结论。恰恰相反，他所强调的是这一时期文学进程中的意见纷纭，相互矛盾，对于我们今天的文学来说，这种现象是难以想像的："……当你将目光集中投向你所审视的这些形形色色飞速变化的精神特征、情绪、时髦的题材，以及与之相关的种种'问题'时，你面前就会呈现出一个令人眼花缭乱、色彩斑斓的世界。"[20]但与此同时，在与众多的文学流派交替变化的过

程中，在这“文学流派的万花筒中”[21]，坚持不懈地尽力寻找统一的因素，进而不难发现在19世纪90年代以及紧随其后的年代里，文学运动不断积蓄力量，这种统一的因素已经初具轮廓。尽管各文学流派之间的冲突对峙引人注目：“以年代为标志的同辈作家总是彼此紧密地联系在一起，尽管他们意识不到这一点，甚至相互之间还彼此对立视为仇敌，但这种敌视态度就是最为有力的证据，证明他们对同样的问题感兴趣，只不过是从不同的角度进行观察……有几条红线贯穿了整个时期……把这样或那样的一些人的思潮联结在一起，甚至把这样或那样一些社会情绪联结起来，从表面看来，那些情绪与追求不同的人似乎毫无共同之处。”[22]

当代的研究者自然有自己的思路，使温格洛夫首先明确提出的论题具体化——这在很大程度上已经与当年完全不同。在温格洛夫的具体论述中就有某些值得肯定的论点。这首先是指他提出的主导性的概念“新浪漫主义”，这一说法由于过分“笼统”，不止一次受到批评、责难。大家知道，温格洛夫所使用的“新浪漫主义”这一概念，不仅指的是由19世纪古典浪漫主义传统演变而来的“新艺术”，同时也是对文学发展中“文学家心理统一性”的总体概括。这种文学心理的特征是由新的社会环境所产生出来的“亢奋”、“激昂”情绪决定的。温格洛夫指出：“这种亢奋、激昂实际上和浪漫主义就是一回事。”[23]尽管定义并不那么严格，但总的来说，却准确地把握了艺术考察集约化的特点，这种产生于20世纪之初高度概括的审视目光，足以把俄罗斯文学主要的流派全部囊括在自己的视野之内。



温格洛夫对文学进程持“寻求统一性”的观点，对此他与其他作家的理解不尽一致。在革命之前这一观点传到了国外，成为革命后最初几年文学思想的财富，并且传给了新的艺术时代。20世纪20年代初，扎米亚京把这一论点视为艺术彻底更新的主要工具。在他的文章中曾经给予充满激情和特别生动的论断：“现实主义是用普通人的眼睛看世界；而世界的骨骼透过世界的外表向象征主义闪烁光芒——因此象征主义扭过脸去背对世界。这就意味着——论题与悖论……”[24]我们面临的任务在于把“论题”和“悖论”综合为一个新的“合论”，在这个对立统一体当中，“既有现实主义的显微镜，又有象征主义瞄向无穷远方的望远镜”[25]。

后来我们的教条主义研究抛弃了这些思想探索，一旦涉及到白银时代的文学，就以“行政命令手段强行规定”这一时期文学的主要特征属于意识形态的范畴，同时强调艺术上的矛盾和对抗，并且采取一切手段强化敌视这一时期文学的意识（现存的或以前就有的意识）[26]。

其结果是在世纪之交，文学进程的许多领域这种主张都得以实施，无产阶级文学运动（以高尔基为首）以主人公的显赫身份推行这一主张，其登峰造极的论点就是提出了社会主义现实主义。从那时起，在相当长的岁月里确立了文学力量排列的公式，“社会主义现实主义——批判现实主义——现代主义”，这就意味着对艺术发展进程中的真实状况依据意

识形态的倾向性进行解释。但是现阶段必然要抛弃这种做法，因为文学艺术的诠释必须保持准确性。比如，对于以往正统派作家反其道而行之的做法是大量摈弃无产阶级文学作品（当前这种做法屡见不鲜），这同样也是不正确的。有一个文学流派接近农民诗歌，接近“苏尔科夫诗派”，其中大多数是业余的或半职业性的诗人或作家，他们拥有独特的思想题材和艺术原创性，因此，引起了批评界的兴趣，开始对他们进行研究。这样的文学现象与具有无产阶级社会主义倾向的文学一样，是世纪之交世界文学进程中值得注意的真实状况，许多杰出的作家都在不同程度上对此给予关注。对这一类现象给予学术性的关注本身并不具有倾向性，只不过过分夸大了它们的意义（对此本章作者愿承担自己的一份责任），主张社会主义文学具有“特殊的使命”，认为它不仅是文学的主要角色，而且是其他艺术体系的对抗者：部分对抗传统的现实主义，完全对抗“现代主义”。这样一来，无疑就混淆了真正的区别与衡量价值的尺度。（我们发现，现在流行的类似观点与高尔基的观点并不相同。1927年高尔基在给格鲁兹杰夫的信中这样评价自己：“我是一个典型的……20世纪俄罗斯文学家，”他还给评论家们提出建议：“是时候了，应该指出我们所有的作家有某些共同之处……”[27]他甚至还提到了阿尔志巴绥夫）。

我们的文学研究在相当长的一个时期对于世纪之交的文学说来并不公正，幸亏国外的思想界（指俄罗斯侨民活动家和外国的学者）一直坚持捍卫这一时期文学的价值。白银时代很早就成了他们最为痴迷的“研究课题”之一。在一系列研究中，国外的经验颇有教益，并且成果显著。这在很大程度上涉及到某些作家的创作，由于种种原因他们在本国国内成了“不受欢迎的人”。

最具代表性的例子是安德列·别雷。他在俄罗斯国内几乎是一个被遗忘的作家，但“20世纪50年代末在西方”却重获新生，从那时起，“人们对他的兴趣像涨潮的海浪持续汹涌”[28]。经过一些学者的努力，自20世纪80年代初开始，安德列·别雷国际协会开始发挥作用，组织学术研讨会议，出版信息通报，同时还开展图书编目的研究工作。前不久，当俄罗斯展开“别雷学”的研究时，国外这一学科的研究已经有了丰厚的学术积累。俄罗斯现代派的研究也应归功于国外这一学科所取得的巨大成就。

至于说到这方面学术研究的不足，那么通常都认为，那是特定优势方面的延续。因为，如果说在批评界的一极（苏联），长期居于统治地位的观念是只承认现实主义，排斥现代主义各个文学流派；那么在另一极，则往往只承认现代主义，认为只有这个流派才掌握了新时期真正的艺术新观念。但是对于文学进程中某个主体的认识呈现绝对化（俄罗斯国内一极在这方面表现尤为突出），不可避免地会曲解“文学时代”这一概念。厘清白银时代这一复杂的统一体及其积累的经验，至今仍然是迫切的任务。俄罗斯国内外的文学研究正在为完成这一任务探寻途径。

1987年法国出版的有关白银时代文学史的专著证实了这一点（在俄罗斯译成俄文本

1995 年出版)。摆在我们面前的这部著作是国外研究世纪之交的俄罗斯文学进程,对那个时期全部俄罗斯文学作品进行文本分析的第一次尝试(它是七卷本《俄罗斯文学史》的一部分)。这部著作的研究领域还涉及那个时期的哲学思想以及艺术文化,该书的编辑让·尼瓦、伊·谢尔曼、弗·斯特拉达和叶·埃特肯特在俄文和法文版的前言中都对这些课题给予关注[29]。尽管如此,令人遗憾的是,最近几十年来俄罗斯国内文学研究对于白银时代的科研成果却没有得到应有的评价。有人认为,"在 80 年代初期,尤其是在苏联时期……俄罗斯文学能获准出版的都具有强烈的苏维埃意识形态"[30],这种事关白银时代的论点需要进行修正,而且公正性要求必须进行修正,起码应该提到国立塔尔图大学的《学报》和《文学遗产》杂志研究世纪之交文学的科研论文和学术资料,这些论文和资料的意义一直没有得到应有的评价(即便对于上述著作的许多作者来说,这家《学报》和杂志同样具有权威性)。要知道这些论文集和资料文献汇编早在 80 年代初之前就已经出版了,但我们这里所说的毕竟不是唯一的例子,而是对白银时代的阐释具有决定意义的总的进展(与此相应的则是出版事业的变化),尽管这一进展相当艰难,但是早在斯大林时期之后,大约从 20 世纪 60 年代中期就已经开始了。从那时起,随着"被遗忘的"和"不受欢迎的"文本逐渐出版发行,也随着文学版图上"空白点"逐渐消失,终于开始重新审视世纪之交文学进展的重大问题。

俄罗斯科学院世界文学研究所的三卷本著作《19 世纪末 20 世纪初的俄罗斯文学》[31]就展示了这一过程。新出版的这本著作最基本的面目与以前出版的十卷本《俄罗斯文学史》(莫斯科,列宁格勒,1954)最后一卷有明显的区别,十卷本完全保留了苏联时期意识形态对这一时期艺术现象的固有观点(各个章节具有不同的特点)。与此同时,三卷本《俄罗斯文学》具有过渡性质,既坚持追求新的研究方向,同时又忠实于过去的观念,这主要表现在有关社会主义现实主义的一些章节中,同时还表现在从外部强加在具体材料上的社会意识形态和属于"上层建筑"的编写体系(我们发现,正是在这些习以为常的观点中保持了旧的观念,尽管因时代不同有所修正,但旧观念还是保持了相当长的时间)。然而,俄罗斯现代主义在整体上得到了清晰透彻和应有的论述(首先是在第三卷塔格尔所撰写的章节中),这一时期所谓的"批判现实主义"的章节也作为新的内容被包容在内(第一卷中有关章节出自塔格尔的手笔,第二卷和第三卷基本上由相关章节的作者撰写)。这些章节阐明了"批判现实主义"的独特性,消除了世纪之初来自现代主义派的责难,以及后来社会主义现实主义拥护者的批判,这两种人都指责批判现实主义的"模仿"风气;强调指出了追求"永恒"价值的激情,"生活"的定位,人类学倾向的增强;同时考虑到了世纪之交文学发展进程中"过渡现象"的重要性,正是这种过渡现象把现实主义和现代主义联系到了一起[32]。但是,即便在这里,在客观的研究中,首先感觉到的依然是过去盛行的"现实主义中心论"的影响(在那个时期这大概是难以避免的),后来的评论曾经多次指出这种倾向。即便上面

提到的那些表达思想最为自由的"现代主义"章节,也难免有失误的论断(带有"轻微"的意识形态观念)。但是文艺理论研究界能够分辨这些过失,虽然可能只是对专业和非专业作家的研究,但仍然认为这部著作是研究世纪之交文学演变总体上采用革新观念的第一次尝试。三卷本文学史另一个引人之处是采用了非常珍贵的实际材料汇编作为各章文本分析的附录,即《文学大事年表》。它是迄今为止唯一的一部有关这一时期俄罗斯文学史料搜罗最为详尽的汇编,材料选自定期出版的报刊,还有书籍和档案资料。

俄罗斯科学院世界文学研究所对白银时代的进一步研究依然通过两条渠道来进行——文本分析和资料汇编,对白银时代美学思想集体研究的成果即将出版[33]。即将问世的还有研究19世纪末20世纪初俄罗斯新闻报刊史的四卷本著作,材料极为丰富,包容了文学艺术进程中大量的珍贵文本,首次对一系列超大型出版物进行多侧面的剖析研究[34]。正在编写的还有一部世纪之交俄罗斯文学史(这部《俄罗斯文学史》共分四卷,将由俄罗斯科学院俄罗斯文学研究所负责编撰)[35],该书将重新审视前面提到的苏联时期以正统观念编撰的《俄罗斯文学史》的第十卷(该书还把不同年代撰写的有关19世纪末20世纪初俄罗斯诗歌和戏剧作品作为附录收编在内,这部著作同样由俄罗斯科学院俄罗斯文学研究所负责编撰)[36]。

在这里提到的(包括尚未提到的)著作,出版时间大都在20世纪60年代后半期到90年代初之间,我们从中可以发现一个鲜明的特点:大部分作品都受到了"上层建筑"体系(社会主义现实主义——批判现实主义——现代主义)这一公式的束缚,但同时也可以看到对"上层建筑"无意识的冲击。虽然前者总是被郑重提及,而后者作为从事实和具体分析中得出的结论,显然更为重要。这种评价无论对一般著作,还是对个别作家的论述,都同样适用。

这样,在多尔戈帕洛夫《世纪之交——文学时代的分界线》一文中,明确阐述了"重要的潜在联系"这一思想,这种联系贯穿了19世纪末20世纪初俄罗斯文学进程中的"复杂性",由此说明了这一时期各个"流派"彼此孤立绝无接触的不合理性[37]。塔格尔的文章《在20世纪源头》(1983),主导性的论点是世纪之交杰出的现实主义作家和现代主义作家相互接触,一道构建新艺术的"世界版图",他们有共同的感受,那就是"历史转型时期面临的浩劫与灾难"[38]。

那些年就是以这样的或者与此近似的观点来论述那一时期所有的文学和所有的艺术[39]。在这里,有关白银时代的根本问题以及总的思路,归根结底其实质就在于——难以突破不良遗产的束缚,这意味着首先要摆脱庸俗社会学简单化衡量尺度的支配,正是这样的尺度破坏了艺术生命复杂而统一的肌体。但是这里所说的文学思想的发展阶段,其目的并非是纠正偏差。文学思想自身就带有新的认识对象,新的事实,它要不断丰富,就必须凭借新鲜的想法、新的判断和具体的观察,这种观察有其迫切性,往往是不能忽视的。对于这

些问题，本书的各位作者还将进一步给予关注。所有这些具有普遍意义的课题，我们在序言中已经有所涉及。

看来，从上面的论述可以肯定，现阶段对白银时代的研究，对于我们的文学理论而言，并非是一次具有全新性质的突破（比如在三十多年前的那一个阶段），只不过是从前那些年代积累的思想参数的一种自然发展和逐步完善，但是已经摆脱了意识形态压制的残余影响，纠正了某些谬误，克服了种种顾虑。在已经过清理或者说大致经过清理的基础上，才有可能与国外学术界进行最初的联系，逐步强化这种联系，其主要方式就是保持经常的交往（如举办学术研讨会，国际学术会议），联合出版和作品互译等等。毫无疑问，这些足以证明了国际联系是发自内心的相互接近。大概最为引人注目的信号就是国内研究现代主义的学术论文的数量急剧增加。这表明我们国内和国外的语文学家所走的道路已经交织在一起——无论在研究的规模上，还是在研究方向上，都有许多相似之处。

但是对这一课题日渐增强的兴趣却与更为广泛的领域有关。上面已经指出，对世纪之交的文学，今天需要"综合性"的思考。对完全矛盾的艺术材料中相关因素的探索，是在不同层面上进行的——既有流派内部的研究，也有流派之间的研究。就第一种情况而言，就是把俄罗斯现代派看作一个特殊的整体，对它进行逐步加深的诠释，在这个派别当中，彼此矛盾的象征主义和后象征主义关系复杂，却又是统一体（见加斯帕洛夫、维·伊万诺夫、斯米尔诺夫、托波罗夫、埃特肯特等人的著作）。在这一系列著作中，我们要特别指出，加斯帕洛夫的思想最有创见，他论证了俄罗斯象征主义"二律背反"的思维方式，深受法国帕尔纳索斯派和法国象征主义者的影响（"帕尔纳索斯派的严谨与象征主义的朦胧"），在这之后，"取代了象征主义的是两个年轻的流派…… 阿克梅派，尽管存在时间较短，继承了法国帕尔纳索斯派的诗学传统，而未来派则继承了象征主义的传统"[40]。至于流派之间的研究，这里已经涉及世纪之交文学的整个进程，并把它看作某种总体性的开端，或者进一步说——就是统一的完整性，有时这种完整性是通过一些看似无法消除的矛盾而确立的。"完整性"这一定义（另外的说法是——"复杂的统一"、"复调的统一"等等）近些年来常常成为某些著作常用的术语，但是对它的理解却不尽一致[41]。

我们对于这异常重要的文学现象给予"特别的关注"。对白银时代全新的观点近些年来传布到越来越宽广的空间，逐渐被纳入了中学文学教材的内容，进入了中学生的教科书，学生的参考书和教师教学参考用书[42]。

现在应该来探讨一下"白银时代"这个术语本身的含义了，这个术语在我们的写作和文学话语中已经使用得相当广泛。早在 19 世纪末，它就被用来称呼继"黄金时代"（普希金及其同时代诗人）之后这个世纪俄罗斯赫赫有名的大诗人（如费特、涅克拉索夫、迈科夫、阿·托尔斯泰、波隆斯基等等）。过了多年以后，又借用这个术语来概括一系列文学现

象——以象征主义创作为开端的19世纪末20世纪的文学和艺术[43]。

奥姆里·罗宁不久前出版的一本书对这一词语的使用持强烈的否定态度(参见注释第43),这本书研究了"白银时代"这一术语的历史演变历程,对他所钻研的这一文学时代持有引人入胜且精辟透彻的见解。通过对这个术语(及其最新变体)在文学艺术和文艺评论界使用时功能性的仔细研究,研究者得出了其能指与所指完全不一致的结论,指出这个词语的定义与世纪之交俄罗斯文学艺术进程的现实内容并不相符,呼吁"从俄罗斯文学殿堂里"清除这个"错误的术语"[44]。尽管某些具体的评析意见相当严肃,但是这个判决显然是过于绝对化了。作者很有说服力地阐明了这一术语的本义,即它更为具体的含义,并不适用于说明列入研究课题的这一个文学时代艺术现象的转义(类似罗马文学中"白银时代"与"黄金时代"的关系),这一时代的文学艺术具有惊人的创新特点;他认为有必要让"白银时代"这一概念回归到过去,仍旧使用它界定"19世纪下半叶的文学"(第124页),在我们的文学中这才是这一术语唯一适用的范畴。

对这种合理的建议很难予以反驳,但是却未必就能恢复到像从前那样使用这个术语,原因是它的使用早已经超越了文学的范围。但是从另一方面来看,又很难怀疑世纪之交俄罗斯的文学艺术运动是一个整体。可令人奇怪的是,它具有某种模仿性,它意识到自己与俄罗斯"经典的"百年文化具有深刻的联系,诚然也充满了矛盾。这种联系的性质使人联想到"黄金时代"与"白银时代",这种联想还预见到了艺术时代相互传承的近似性以及它们之间的等级关系。处于转折时期、艺术创新取得辉煌成就的"白银时代"与"经典"世纪处于艺术巅峰状态的"黄金时代",两者之间的关系正是这样"既不能融合又难以割裂"。

重新认识了这一术语的意义,我们发现,对于当代知识分子读者,对于我国那些对"白银时代"感兴趣的同胞而言,这一概念并非是专业性的,其含义通常说来都是正面的,值得肯定的。它是质量的标志,是它所涵盖现象的"高品位"的标志(与"白银"一词的本义相关),此外还唤起了人们对白银时代的回忆,从长时期的蔑轻,到随后的重新评价,再到为这个不久前还被贬低的精神遗产时代恢复名誉。显然,对这些看法同样不应该给予忽视。

也许,在这种情况下不值得过分严格地看待"如何命名"的问题,文学理论的术语往往是约定俗成的,其中包含了多种多样的意思,可以有不同的理解与解释。

过去和现在有一些著名的学者同意奥姆里·罗宁的主张,认为应当把"白银时代"重新命名为"白金时代"。在这种情况下,"白金时代"实质上等同于"先锋时代"(第123页)。但是这个框架容不下19世纪末20世纪初的俄罗斯艺术进程,因为它要复杂得多(就像它不能被安置在古典传统的框架内一样,尽管它与传统有着"千丝万缕"的联系)。

有关"白银时代"这一概念的范畴问题,至今仍存在争议。最初涉及的只有诗歌,后来这一术语获得了另外的意义,使用范围拓展到了世纪之交的俄罗斯文学和整个文化(包括

艺术与哲学)。("黄金时代"这一术语也发生了类似的变化)[45]。但从这个词的广义上来讲,这一概念的外延有不同的含义。一些人把它同占优势的现代主义及其相近似的文学与文化作为一个整体联系在一起(有时候把立体未来主义为代表的俄罗斯早期先锋派排除在外);另一些人则把它看作这一时期全部文学(包括精神文化)的同义词来使用(也有另外一些不同的见解)。"……'白银时代'就是指19世纪末20世纪初的文学……",前面提到的文学史《白银时代》卷的编辑们就是这样定义的[46],在那个时代最具有代表性的《白银时代俄罗斯诗歌选集》(加斯帕洛夫与科列茨卡娅编选)的序言中,对这一术语作了这样的解释:"……这里所指的并非是与'白银时代'这一概念有关的艺术文化的最高层次(在这里指诗歌艺术),而是指目前所采用的这一术语的另一含义,即从19世纪末到十月革命前俄罗斯文学艺术历史中的一个时段。"[47]

术语的含义不断扩展必然导致它含混不清,变成缺乏定型的东西,这种担心正在蔓延。与通常的用法不同,在当代文学研究中,这一术语旨在依据最广泛的参数来认识课题涉及的既矛盾又统一的特殊现象,对此前面已经有所论述。这部著作的撰写者或编辑者,全都秉持这一观点,只是在具体运用时,偶尔会有分歧。

基于这样的理由,我们回应波格莫洛夫在"白银时代回忆录"前言中所提出的论点。作为衡量白银时代,也就是"复调统一"时代的主要标尺——作家在思想和形式上的现代性与他所从属的流派无关(这既是"现代主义时代",也是"真正的现实主义者"的时代),"这首先是意识到自己所处的是一个十分特殊的时代,它已经完全超出了19世纪的界限……"。作者又补充说道,"自然,这个定义相当概括而且是有条件的,但是作为一个工具,它开辟了区分白银时代作家的可能性。从一个方面来说,列夫·托尔斯泰和契诃夫,他们的作品与上一个世纪血肉相连;而从另一个方面考察,绥拉菲莫维奇和奇里科夫则致力于从传统艺术观点的坚定立场……来认清自己所处的时代"[48](毋庸质疑,对他们来说时代是一去不复返的)。从"一系列人物"因素着眼,可以进行争论——尤其是涉及契诃夫,他与19世纪的"牵连"并不比与20世纪的关联更多,他是白银时代的主要先驱之一,同时也是这一时期的活动家(在这一点上,现在的契诃夫研究者们似乎达成了共识)[49]。晚期的托尔斯泰也积极参与了对20世纪初年轻文学的探索。又比如,即使是绥拉菲莫维奇的经历也并不那么简单,在他的早期作品中,传统的日常生活描写交织着世纪之交创作意识中典型的戏剧性张力,"灾难性"的主题,就其风格而言——他的语言具有表现主义的浓厚色彩和"列昂尼德·安德列耶夫式"的艺术趣味(附带说,绥拉菲莫维奇跟安德列耶夫曾长时间保持友好交往)[50]。至于说到这一观点的实质,那么,毫无疑问它与上述有关白银时代包容了世纪之交全部文学这个最为广泛的定义是一致的,归根结底与它并不矛盾。因为通常这种笼统的定义,并不意味着与文学进程的每一种现象都完全相符,它所关注的首先是主流,换言之,就是当代新的趋势(我们也以类似的观念解释"黄金时代",当在广义上使用这一

概念时，指的是整个 19 世纪的俄罗斯文学）。

另一个问题就是，如何理解这一整体内部各个流派之间的相互关系。我们在近些年来的文学理论中听到了某些不同的声音，与认为文学发展进程既矛盾又统一的思想不同，对待 20 世纪的文学进程（不仅指俄罗斯文学进程，同样也指的是世界文学进程），有一种见解认为文学体系内部各流派只有相互对抗，建议拒绝“现实主义 – 现代主义”这种结构模式，这是一种另类的、持反对派立场的观点，显然继承了教条主义的看法。虽然这种观点一度受到嘲笑挖苦，但是却得到了另外一些非常严肃的研究者的认同，认为这是一种号召，借助于它可以摆脱相互排斥的“现实主义 – 现代主义”，摆脱二者必择其一的困窘[51]。如果这里指的是摆脱 “二者必择其一” 难以共存的现象（教条主义的想法就是 “不是……就是”），当然应该同意这种观点；但如果指的是摆脱两种最重要的审美现实对象（这种情况经常发生），那就难以同意这种说法了。让人不解的是，为什么 19 世纪开始三十多年之间，现实主义与浪漫主义充满争执的对话被认为是不容质疑的事实，而 20 世纪之初的现实主义与现代主义、新浪漫主义之间争执与对话却引起怀疑呢？

然而，如果注意到世纪之交文学演变过程的不稳定性和急剧变化，实际上问题并不那么简单。这一过程的显著特征（在“前言”中已经有所涉及）——特别频繁地出现在艺术领域的边界，出现在形象思维体系的交叉点上（世纪之初俄罗斯文学版图上，各个流派的色彩缤纷、“掺杂混合”、“渗透交织”格外引人注目，当然，这方面最为有名的例子还是 1907 至 1917 年出版的《野蔷薇》丛书）。列昂尼德·安德列耶夫在谈到自己时说过这样的话：“对于出身高贵的颓废派作家来说——我是卑贱的现实主义者；对于现实主义的继承者来说——我又是可疑的象征主义作家。”[52]

从他的话里显然可以看出文学版图的复杂性，然而白银时代正是在重重矛盾中发展起来的。那时候文学进程中的参与者，包括那些性格最沉稳的人，都清楚地知道，哪些人属于“我们”，哪些人是“他们”，“他们”的判断不会有错。布洛克的文章《1907 年文学总结》证明了他反对文学的封闭性。1907 年他还发表了《论现实主义作家》和《论当代批评》两篇文章（引起了某些同行的不满），他以非常赞赏的口吻谈到了当代俄罗斯现实主义作家的创作经验可资借鉴，并且谈到了象征主义作家与现实主义作家具有明显的相似性。尽管如此，布洛克并没有忽视现实主义作家距离他自己的“阵营”有多么遥远。“我们这个时代非常典型的一种现象就是‘现实主义作家’与‘象征主义作家’的‘会晤’”，不过，这种会晤是“冷淡”的（也许以后会有所不同），“恰似没有了罗密欧与朱丽叶，蒙泰玖和凯普莱托两个家族的和解就已经太晚了”[53]。

的确，“现实主义 – 现代主义”这种对立结构，不足以“涵盖像 20 世纪文学这么多变而纷繁的现象，更不要说全部洞察它的内容了”[54]。然而对待白银时代的文学来说，这种对立结构的重要意义却是不容质疑的，应当革新的是方法——这样的革新正在逐步实现——

要把我们所研究的特殊现象之间的相互关系看作“既相互对立又彼此紧密联系的统一整体”[55]。

19世纪末20世纪初的俄罗斯文学最终推翻了早在白银时代就产生的有关“流派和解”的说法(意思是让它们在第三种综合体中实现联合),也推翻了它们不可能和解的说法(苏联文学理论长期处于主导地位的集体性观点)。世纪之交文学进程复杂的统一性产生于体系的共存,坦诚面对“异己的”经验(界限不是封闭的),但这并不意味着可以坦诚到模糊彼此之间的对立。白银时代各个文学流派的功能中,吸引与排斥具有同等重要的意义,这应当成为研究那个时代的主要前提和重大任务之一。排斥与分歧意味着各个流派有自己独特的道路,要弄清楚这些需要专门的章节。在前言中已经说过,吸引我们的首先是构成这一文学时代基础的普遍特征。但是我们已经说过,我们不可能面面具到地反映这一时期的文学,只能勾勒出它在进展中的大致面貌。



从这个意义上来说,世纪之交文学最重要的特点之一就是消除实证主义在世界范围内的巨大影响。在俄罗斯,19世纪90年代早期的象征主义就与实证主义进行了公开的论战。值得注意的是,梅列日科夫斯基在他著名的小册子《论当代俄国文学的衰落原因及其新兴流派》(1893),以及俄罗斯早期象征主义《宣言》中,就站在19世纪俄罗斯现实主义经典作品的传统立场上,反驳实证主义。但是,在90年代的大部分时间里,现实主义处于巅峰状态(晚期的列夫·托尔斯泰,成熟期的契诃夫),与其他的文学流派相比较显得出类拔萃(指现实主义传统的形式)。这样说不仅指它与众不同的艺术形式,也指它人物典型所达到的水平。当然还应该提到独具特色的自然主义文学(博博雷金以及这一流派的其他作家),提到其他现实主义作家(比如像马明－西比利亚克这类大作家)以及像奇里科夫等这样的后辈文学家,他们都或多或少感受到了“实证主义”的冲击。社会长篇小说、中篇小说以及随笔散文,这些都是当时为俄罗斯文学建树功绩的体裁(这些功绩中就包括日后使得文学与自然科学,文学和社会思想越来越接近[56a]),与过去注重对人的个体内在经验的描写相比,大大增加了对外部事物的描写,同时也出现了人受到环境各个方面的制约、环境主宰人的大量描写。



但是在19世纪90年代末至20世纪最初几年的文学运动中,出现了重大进展。自然主义倾向已呈现出滞后状态,但是文学进程的主要收获是从总体上对于“人与环境”这个实证主义－自然主义的观点,逐渐给予了重新评价,结论“有利于”积极的个性,反对“盲目崇拜”捉摸不定的自然界,“积极的个性”含义指直接行为,也指内心的矛盾状态[56]。说到“个性”这个词,当时一位著名的评论家曾经写道:“‘个性’一词随处可见,小说家凭借它获得灵感,评论家也常常提到它,这个词被人们以各种各样的理由使用,甚至用到了泛滥成灾的地步”[57]。让“我”从“外部”的清规戒律中挣脱出来进行思想,在各种不同的流派当中逐渐

站稳脚跟。尽管这些流派矛盾重重，甚至相互对立，从注重社会参与到极端个人主义，形形色色，五花八门。这种思想在世纪之交日益显现出它的锐利锋芒，究其原因归根结底在于历史暴风雨的前夜社会基础即将彻底崩溃，从而激发出一种想像，"环境"恶化将难以控制。

这一时期俄罗斯有关个性的思考几乎与尼采的名字密不可分。继西欧各国之后，自1890年起，这位德国哲学家在俄罗斯的影响日益普及，并不断得到强化。19世纪90年代末期至20世纪初期，尼采的作品在各类出版物上刊登，出版了一系列有关尼采的著作。在对待尼采的态度方面，我们与西欧各国有着许多共同点，但也有许多自己的观点，甚至可以称之为"俄罗斯的尼采"[58]。共同之处在于都将尼采看作是推翻现代文明的倡导者，是反对实证主义、追求个性的头面人物，但与此同时这种接受具有极其不同的性质，一边是批判，使之声名扫地，另一边是为之辩护。

西欧许多文学家大都经历过尼采哲学的"磨炼"。这位德国哲学家所提出的社会思想行动纲领，在很多作家（如斯特林堡）的创作中都留下了痕迹。其他一些作家则痴迷于尼采另外的有关生存的观点，尼采对人类本质特性的理解、对自古以来热爱生命的意志与激情、对个性的自我肯定等等主张，对他们都产生了强烈的吸引力（20世纪初期短篇小说家杰克·伦敦就是很好的例证）。托马斯·曼后来的表白十分精彩："……在尼采身上我首先看到了一个战胜自我的人，我简直一点也不理解他，我完全不能理解他的信仰……我哪里能够理解他那有力的哲理诗句，哪里能够理解那个'浅色头发的骗子'呢？对于我来说，这些几乎就是难以跨越的障碍。"[59]

在俄罗斯有关尼采的批评反应存在着非常严重的意见分歧，这预示着艺术创作中对尼采的师承，也预示着伴随批评的分歧将长期存在。如果说托尔斯泰（还有他的许多赞同者）在尼采的个性思想中，发现了反人民、反社会，而有利于掌权者的说教，而作为《陀思妥耶夫斯基与尼采》（1902）一书的作者，舍斯托夫则发现了"悲剧的哲学"——现代人命中注定孤独并失去原有身份的真相，那么国内其他的诠释者则发现了他们所亲近和坚信的热情。值得注意的是，这种思想的接受产生在尼采陌生的环境中，即左倾的，政治上对现存制度持否定态度的社会阵营中。其中一些最重要的活动家认为，尼采是他们争取个性解放斗争中的同盟者。

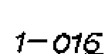
这种主张的最初发起者是米哈伊洛夫斯基，他坚持不懈地、以论战的姿态捍卫尼采思想反抗的重要意义："人的个性是他权衡一切事物的标尺；但与此同时，为了个性必须要求充分的生活，对于那些有损尊严的利益和条件采取抵制态度。至于庸俗意义上所说的自私自利，还有什么'非道德主义'，与个性根本就不可同日而语。"[60]

现代文学理论阐明了米哈伊洛夫斯基对待尼采态度的合理性，这大概令"社会利他主义"的信奉者们始料未及；现代文学理论还指出了在那些岁月俄国社会思想中缺乏个性因

素的事实，而米哈伊洛夫斯基对尼采思想的宣扬正好是对这种缺失的弥补；现代文学理论同时还注意到了继续评论尼采所面临的一些主要问题，其中也包括对思想上对立的一些论点[61]。十分有趣的是，“合法的马克思主义”著名杂志《生活》，它长期与民粹派领袖主编的《俄罗斯财富》杂志进行激烈的论战，居然在自己杂志的版面上发表了与米哈伊洛夫斯基评价尼采见解完全吻合的文章，向“资本主义物欲横流的社会制度”及其“居于统治地位的原则：人生不是目的，而是手段”提出了“高傲的挑战”，宣扬“创作中强烈的个性”[62]。争论的双方在一点上达成了一致，他们都不能接受尼采“有力的哲理格言”，对此他们都极力回避（类似于托马斯·曼），如同躲避令人懊丧的“障碍”，不过，他们仍然坚信，尼采学说的精华远远胜过它的不足之处。

以弗拉基米尔·索洛维约夫为代表的俄罗斯宗教哲学思想最初将尼采哲学片面地理解为“反动现象”（《迈向真正的美学的第一步》，1894），后来则以更加复杂的目光对其加以审视，关注尼采哲学“超人”思想的积极意义，将其视为号召完善人的天性，然而却给予了错误的解释（《超人思想》，1899）。再往后在哲学领域，对这位德国哲学家的态度越来越给予同情，有时候甚至加以赞扬。人们往往抛开尼采思想中难以理解的观点，以自己独特的方式与他交往，并且让他为己所用。与社会思想过程相类似，俄罗斯新的宗教思想为了克服正统的、“历史的”基督教（他们自己这样说）个性因素不足的缺陷，有时会从尼采学说中寻求支撑。

在文学艺术中，如同对尼采的个性思想有着各种各样的解释一样，他的传播领域非常广泛（从优雅的象征主义诗人到以日常生活为题材的作家）。有关“超人”的思想在以自我为中心的个性中表现得极其显著，这种个性往往会颠倒善与恶（比如早期象征主义诗人所写的诗歌），还可能导致“幻觉……发现难以理解的，人的本性，而这种本性能够把他身上潜在的一切可能都变为现实，拥有无限的力量，主宰幸福和自由”[63]，但却不会伤害别人。这些话出自列昂尼德·安德列耶夫的小说《谢尔盖·彼得罗维奇的故事》(1900)。安德列耶夫接受尼采，既与当时流行的颓废派大相径庭，也跟托尔斯泰以及舍斯托夫的理解不同。年轻的高尔基对尼采的理解却与安德列耶夫相近似。1897 年高尔基在给沃伦斯基的信中写道：“尼采……让我喜欢。”[64]关于“爱自己”这种提法（这正是尼采说过的话），梅列日科夫斯基说过，库普林的小说《决斗》中的主人公纳赞斯基也说过（这个人物有点儿像作家本人）。在梅列日科夫斯基的笔下，有时候甚至会使用大写字母来写“自己”这个词。不过，这种自我崇拜在梅列日科夫斯基的新基督教观念中是与“对他人最伟大的爱”密不可分，“这种爱来自无私的宗教虔诚”[65]。库普林笔下“尼采的信徒”，恰好与此相反，他们反对“爱自己”，认为这是基督教的道德训诫（《过分怜悯别人》），尽管这样，尼采的信徒仍可“强烈”地感受到“他人的快乐与痛苦”，能够思考将来“既没有奴隶也没有统治者”“神仙似的生活”[66]。对于尼采哲学中人文内涵的特别强调，有时甚至特别强调隐藏在个性热情背后的社



会性因素，这在很大程度上决定了“俄罗斯尼采哲学”的独特性。

对尼采的师承毫无疑问是世纪之交俄罗斯文学的共性。这种师承的形成有赖于尼采最基本的一种思想——对自我个性给予肯定，尽管这种个性千姿百态，甚至处于两极相互对立，然而，师承尼采并没有给俄罗斯的精神生活带来多少新的变化，因为在这种情况下，精神生活依然植根于民族的土壤。人们借助自己的文化传统来解读尼采，这也是尼采思想在我们国家发生变异的首要原因。在人文化了的“俄罗斯尼采”身上也植入了俄罗斯“群体”的精神。另一方面，也从本国的思想中寻找到了尼采哲学独特的个性起源。这些起源是弗拉基米尔·索洛维约夫探索的结果。1899 年他写道：“我从莱蒙托夫身上直接看到了那种精神情绪、那种情感、思想，甚至包括行动的先兆，某种程度上可以简称为‘尼采气质’……”[67]谈到“现在已被尼采理论化了”的“忧郁的残酷性，无限的权力欲”，米哈伊洛夫斯基指出：“……对于俄罗斯读者而言，即便是比较愚钝的读者，这些也不是陌生的语言……陀思妥耶夫斯基以其伟大的惊人天赋和他新描绘的清晰画面和形象，为我们呈现了这个忧郁心理的角落，远远要胜过尼采的论断。”[68]

在白银时代初现曙光的日子，人们已经意识到俄罗斯经典文学遗产对于世纪之交文学的意义（我们在此简略地引用了梅列日科夫斯基的说法）。归根结底正是通过陀思妥耶夫斯基才串连起来了最为牢固的线索。陀思妥耶夫斯基贯穿于世纪之交俄罗斯的精神生活，对他的浓厚兴趣倒退几十年完全不可想像。布尔加科夫这样写道：“俄罗斯社会开始接受长期以来被拒绝的遗产。”[69]

20 世纪初的文学家们（从别雷到列米卓夫，再到高尔基）在文艺创作中持续不断地关注着陀思妥耶夫斯基，用他的眼光审视 20 世纪初的文学，检查自己的创作经验，一方面充分信仰陀思妥耶夫斯基，另一方面又跟他进行激烈的争论。但无论信仰还是争论，不管在什么样的情况下，都证实了陀思妥耶夫斯基的重要性，这使得作家们透过文学现象间接地认识陀思妥耶夫斯基，发现他们自己意识不到的对这位大作家的依赖性。

在以陀思妥耶夫斯基为源头的传承脉络中，最为重要的一条就是作家对于作为个体的个性与总体关系命运的思考，这是俄罗斯所有经典文学最集中、最紧张的思考，说到最后，对于世纪之交的文学艺术，在有关个性的各种问题的阐述中，这也是最本质的思考。

维亚切斯拉夫·伊万诺夫曾经这样论述陀思妥耶夫斯基：“他是永恒史诗的诗人，擅长表现上帝与魔鬼在人类心中的战争。”[70]这不禁使人想起屡屡出现在文选当中德米特里·卡拉马佐夫说过的话：“魔鬼与上帝在这里厮杀，人心就是战场。”[71]这些话语包含着最为广泛的本体论内容，它完全是通过个体，在作为个体的人的精神冲突中呈现出来的，这对于陀思妥耶夫斯基来说是具有本质性的特征。“上帝与魔鬼”的对立在陀思妥耶夫斯基的创作中极其重要，作家另有一个更接近他本人想法的定义：“神人与人神。”《群魔》中的基里洛夫说出了他隐藏在内心的弥赛亚思想：“他来了，他的名字是人神。”“神人？”斯塔夫罗京想

弄个明白。基里洛夫回答道:"人神,这可不一样。"[72]这种"神人"与"人神"的对立,在可以理解的水平上去思考,是互不相容的两种概念的矛盾,即有神论与无神论的矛盾,是"群体"与个体的矛盾。但是在作家的形象世界里,这种对立是指人与生俱来的共同本性,从这个意义上来说,这种对立并非那么绝对不可转化。我们所面临的是二律背反的统一体,为此作为个体的人与整体的相融合与个体的自我评价,以及自由意志就处于同等重要的位置。如果与"神人"相关联的是人的真正的天性,那么"人神"指的是人具有双重性的个性特征:陀思妥耶夫斯基崇敬独立不羁的"我",同时又心怀恐惧,害怕自由意志转化成以自我为中心的专横暴虐。

陀思妥耶夫斯基笔下的"人神"是尼采"超人"思想的直接先兆[73]。布尔加科夫对此也曾有过论述(《陀思妥耶夫斯提出无神论和非道德等一系列问题,就以敏锐的预见性涉及了尼采将要面对的问题》),布尔加科夫同时还指出陀思妥耶夫斯基"高于"尼采:"……我们的小说家的精神一方面与尼采的心灵相通,另一方面还融进了阿廖沙的思想以及佐西马长老富有远见的精神。"[74]

双重性和二律背反是陀思妥耶夫斯基有关人类思考的两块"基石",非常符合个性的二位一体概念,实质上成了白银时代文学的共同财富。世纪之交精神生活对立的两极引发了个体情感的急剧增长——从被英雄光环包围的富于反抗精神的"我",到日益严重的孤独冷漠,这种内在矛盾确立了这一概念的现代性。这样文学在表现复杂的个性与世界的关系时往往显得特别紧张。这里凸现了历史转折时期常见的爆炸性,同时让人不由得回想起陀思妥耶夫斯基,想起他作品中的那些人物,极具戏剧性的生活情态、激化的矛盾、情欲的狂暴。在陀思妥耶夫斯基许多同时代人的心目中,那些形象是违背人性的,是病态的,是过分疯狂的,而作家的许多追随者则把这些看作是新的发现与开拓。

在俄罗斯象征主义作品中,有关个性的极端思想表现得最为赤裸与明确。比如19世纪90年代"颓废派"与"年轻一代象征主义者"的争论就反映了有关"神人"、"群体"和"人神"以及个人主义思想包含的矛盾,但是两者之间并没有非常严格的界线。在象征主义运动所有的创作方法中,都像"陀思妥耶夫斯基"那样以二律背反的模式看待个性这一特殊现象。在有些情况下,倾向于构成对立统一关系的"我"与"非我"两种因素的和解,在另外一些情况下,则认为突出表现"我"与"非我"的冲突更有意义。

即便是"早期象征主义抒情诗中的人物"所特有的那种最狂放,最乖谬的自我鼓吹,由于"颓废派'自我批评'的腔调",这些人物也变得复杂起来:"……他忽而由于自己的孤僻而欣喜,忽而又因此心情郁闷。"[75]在索洛古勃的作品中,个性的二律背反概念表现得最为深刻,最富有戏剧性。他一方面无限崇拜"自我",崇拜他自己所"创造"的"传说",同时又对人类身处绝境有一种毁灭性的体验(见他的诗歌及长篇小说《小魔鬼》)。认为个人在世界上的孤独状态既是幸运又是灾难,这种观念使得原本与象征主义相距遥远的安德列耶夫

接近了索洛古勃。吉皮乌斯的抒情主人公,以自己的方式表达了"神人"与"人神"的对立("谦逊贤明毁了我们／自我迷恋同样要命"——这是《温驯》一诗当中的诗行)。根据马蒂奇的准确分析，这样的人物将陀思妥耶夫斯基小说中上帝的信奉者与上帝的反抗者这相互对立的两种人的特征集于一身[76]。梅列日科夫斯基企图发现一条综合性的道路,在他的艺术作品和文学与哲学著作中,基督与反基督离奇地相互贴近,这不仅是宗教本质自相矛盾而产生的神学反映,不仅是投射在"文化——历史的二律背反"上特有的"内在灵魂冲突"的反映[77],而且是世纪之交现实精神状况——个性因素双重性的反映。它们之间的和谐相处及"最后的融合"有待于未来"第三约"实现之时。

"年轻的象征主义"展示了对个性理解的复杂性和它在世界上的境遇。布洛克有关个性和谐起源的观点与别雷的非和谐起源观点相互对立。当然,两者之间的区别并非是绝对的:"孤独"意识的危机感有时会震撼布洛克的抒情主人公,而在别雷的艺术世界里常常会出现对"群体"之路的探索。在象征主义运动中,维·伊万诺夫承担了主要"调停人"的使命。在革命前那个时期完成的叙事长诗《人》(1915—1919),其哲理抒情的情节具有辩证法独特的概括性,反映了个性因素与超个性因素的痛苦对立,是对克服二律背反的颂扬。凌驾于对立因素之上的综合,是对未来的瞻望。

这一时期的现实主义文学,无论是总体进展,还是个别作家的创作,都展示了十分奇特的类型对照现象[78]。临近19世纪末,现实主义文学依照60年代的传统,以及民粹派文学的样式,描写"整个民族环境"的创作方式(如萨尔蒂科夫－谢德林)已经退居次要位置,取而代之的是对个人命运独特现象的兴趣急剧上升。

托尔斯泰这位基督教道德家与他多年的一贯号召——脱离"自我"——相反,20世纪最初十年许多名作的内容已经发生变化。不管这些作品指向哪个时期——当代还是过去(《哈泽－穆拉特》、《活尸》、《舞会之后》、《为什么》),也不管作品中出现的是何种人物,尽管这些作品有时仍然保持着史诗性质,对社会现实给予充分的描述(《哈泽－穆拉特》),但作品的叙述中心已经是独立的个性。托尔斯泰以前的创作,另一种叙述类型始于19世纪80年代,(比如《民间故事》,还有题材取自农民生活的剧本《黑暗的势力》等),那些作品以"群体性"方式描述人民生活,现在这种方式已弃置不用。

托尔斯泰在他晚期的作品中贴近了新的创作道路。这些作品最重要的主题——个性与其周围社会环境的"疏离",也成了同时代许多年轻作家(柯罗连科、高尔基、安德列耶夫等人)创作的重要主题之一。曾经遭受民主主义平民知识分子严厉批评的"多余人"的冲突,在新的历史时期又再次出现。不过,社会与力图推翻社会的个人之间的冲突,这时候往往显得更加紧张,更富有戏剧性。其中,最引人注目的是,高尔基没有将世纪之交文学中再次出现的类似人物称为"多余人",而是把他们叫做"被摧毁的人"。"与其说他们是被排斥的,不如说他们是被抛弃的"[79],米哈伊洛夫斯基这样评价高尔基早期作品中的人物。这显

然是一次思想飞跃，第一种说法侧重的是"衰落"过程最终的戏剧性结果，而第二种说法则侧重这个过程主观努力的本身。

新型人物的另一特征——仍然是个体因素的双重性。无论哈泽－穆拉特，还是高尔基笔下的流浪汉，以及他的传说故事中的浪漫主义的类似人物，还有其他作家创作的类似形象，都有鲜明的个性感情、不安分和与生活不可调和的态度、对奴隶处境的蔑视，这些有时还与阴暗的、自私的、无政府主义的个性特征交织在一起。高尔基的《伊则吉尔老婆子》，对两种尖锐对立的个性类型的评论是公正的，曾经产生广泛的影响。摧残人类的自我主义者、"尼采哲学的信徒"拉拉和利他主义者丹柯，最终的命运竟然彼此相似——受到排斥，陷于孤独，被群众冷落。这再次说明了世纪之交文学对待综合个性的复杂态度。在高尔基和他同时代许多作家早期的散文中，对于个性具有与社会见解不同的观点（即便那些见解不乏崇高的人道主义思想），高尔基认为这种个性意识到了自己注定的特殊使命。

个性因素的极度张扬也说明了作家对某一类人物的偏爱。至于说到作家对待作为叙述或表达中心的人物，尽管看法有很大的不同，作家与人物的世界观有时大相径庭，有时又极为接近。这种现象将世纪之交的俄罗斯文学有机地融入了当时的世界文学发展的轨道。"布兰德就是生命巅峰时期的我自己……"，易卜生谈到他塑造的著名人物时这样说[80]。他的《布兰德》、《施托克曼医生》以及其他作品，以其昂扬的个性激情，还有与之相适应的"单纯的艺术结构"，对世纪之交我们的俄罗斯文学产生了最为强烈的影响。同样，与此相关的就是西方的"新浪漫主义"文学运动，"新浪漫主义"作家致力于表现环境对人的主宰及孤独的个性反抗（例如，《科郎代克》系列短篇小说的作者杰克·伦敦，著名小说《西拉诺·德·别尔若拉克》的作者康拉德，以及罗斯丹等作家的作品）。

米哈伊洛夫斯基认为，世纪之交"个性"这一概念自然也吸纳了本国文学传统"为个性而斗争"的因子（19 世纪前三十多年的浪漫主义以及上面提到的"多余人"形象），然而这一传统在时代灾难和反实证主义的斗争中得到了彻底的革新。这一革新最早的代表当属《红花》和《阿塔利亚·普林赛卜斯》的作者迦尔洵和其他作家的创作，这些作品都尝试表现个性与世界冲突的悲剧性。

我们发现，尽管初看起来离奇荒诞——当时的俄罗斯自然主义文学作品中居然也能找到"人物中心论"的思想和艺术结构；不过这里呈现出来的首先是陈规旧套，是对传统的模仿（参见《现实主义与自然主义》一章）。

19 世纪 90 年代至 20 世纪初俄罗斯文学，从广义上来说标举着"新浪漫主义"的流派（我们不妨再次想一想温格洛夫的定义），选定"英勇不屈、孤独傲慢的英雄"作为主要角色（斯基达列茨），但随着 1905 年风暴的临近，这种现象逐渐发生了变化。现实主义运动（尤其是接近知识出版社的那些作家）已经不再把积极性的思想与具有人文精神的个人主义相联系，而是与"具有群体性的活动家"[81] 的意志联系起来。这些社会活动家把具有个性的

人吸引到自己身边，却并不泯灭它，相反，倒是将个性的精神潜能释放出来。象征主义诗人与作家也深受革命历史氛围的感染。他们认为，解放运动是通往真正的、先验的精神革命道路迈出的一步，但却是具有深远意义的一步。同时，这也意味着在世界更新过程中，个性和超个性因素趋向"完全统一"与"和谐"。

在此后的文学阶段——第一次革命失败后——产生了新的现实主义运动，对于快速更新历史进程已不再抱有任何幻想。这一运动中有关"我"和"非我"的认识再次趋向复杂化，因为语言艺术家们对它们的理解再次产生了分歧。虽然保留了将来实现融合的想法，不过将基于另外的、更加深刻的世界观，将与现代派运动发生密切的关系。

这样，与白银时代一个重要问题相关，各个不同的文学流派便有了某种一致之处，但是这种一致性不能归结为用单一的思维排斥对立的观念。世纪之交是个危机四伏的时期，对于个性来说，更强烈地感受到了双重危机：或者消融在"环境"中，或者与"环境"相隔绝（在俄罗斯这块拥有深厚社会根基的土地上，后者的感受必定会特别尖锐与强烈）。个性因素以如此丰富的色彩第一次呈现在我们的文学中。个性意识的命运，被人诠释得或者高尚，或者悲喜交加，都将成为20世纪全世界文学中最矛盾、最揪心的问题之一。而追根溯源是白银时代有关个性在面对文学历史时刻心态极其复杂的一种思考（陀思妥耶夫斯基对此早有预见）。

个性问题只是19世纪末20世纪初文学发展进程中宏观现象的一部分，无论在俄罗斯，还是在西欧，它与世纪之交艺术家们狂热的哲学探索紧密联系在一起。关于个人及其与社会的关系问题，关于个人与环境的问题（前面所讲的内容已有所涉及）是俄罗斯文学经常要面对的问题，这一问题的"存在"，它的本质意义，向来涉及到历史因素与哲学范畴。刚刚进入20世纪的新的艺术，与距离他们最近的先驱者（实证主义的艺术经验）相反，更看重本体生存的激情，认为"永恒的"价值胜过"时代"的观念。而时代急风暴雨的剧变则潜藏着"总体"价值尺度根深蒂固的需求。20世纪带来了精神和社会历史规模巨大的变化，这些变化渗透在现实生活的每个角落，因此有必要从时代的、世界的和存在的观点来全面谈谈目前的生存状况，谈谈个人和个性问题，坚持不懈地思考在万物生长的世界上生命进程的意义。

世纪之交的俄罗斯文学中，两位伟大的文学先驱托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基是跋涉在这条道路上的重要人物。他们的创作中"存在的因素"深深地贯穿于历史生活的长河中，并且始终能够掌控和驾驭生活。

白银时代初期，契诃夫成了这一艺术思想最直接、最重要的继承者。假如把契诃夫与俄罗斯文学的哲学传统联系起来，可能让大多数同时代的作家都会感到困惑不解。过了很长一段时间之后，人们才最终明白这一点。再就是契诃夫的创作经验在世纪之交文学发展

中的意义，长期得不到应有的评价，其中也涉及到现代派艺术，而契诃夫本人对现代派艺术总体上表现出冷淡，并且常常给予嘲讽。在现代派的圈子里，对待契诃夫的态度也存在分歧，但无论如何他们的认识与这位作家的真正使命并不相符。应该说，在这个领域中最具远见卓识的当属安德列·别雷[82]，他敏锐地意识到契诃夫作品的存在意义，认识到他的创作对于文学发展所有的流派都具有同样重要的意义。

契诃夫的哲理性有别于其他著名的先驱者的哲学思想，他的思想更含蓄，更隐秘，与陀思妥耶夫斯基那种严肃、庄重不同，表达方式也不一样，契诃夫的哲理性贯穿于他全部的艺术创作中。契诃夫作品独具一格的特色是"超地域性"，尽管他的作品明显地固定于某一地点、环境和日常生活。契诃夫下定决心花费了很大的力气去弄清楚文学发展的不同层次，不同的思想水平，不同的题材，以及不同类型的人物形象（我们不妨想一想他说过的话，"我们都是普通大众"[83]，这表明他反对把一部分人从本质上和思想上与人民分开。他也不同意有些人的抱怨，总嫌自己"观察视野"狭小，抱怨"俄罗斯作家仿佛生活在排水管中"[84]）。其实，早在19世纪80年代，他的作品中就明显表现出了"包罗万象"的特征，他有意识地"摈弃社会、心理或者类似'定型化'的倾向……认为作品中的人物对现实生活某些事物发展过程的认识大致处于同一水平"[85]。

契诃夫成熟期的作品特别擅长以间接的方式，借助于某些个人经历或"偶然事件"，对人生进行哲理思考。比如《出诊》（1898）就是这样的作品。那个具有概括性的语境独具特色，它的叙述远比刻画当代贪婪的资产阶级要更加广泛。小说的主人公科罗廖夫教授"是一名医生，他善于诊断那种无法查明又无法治愈的慢性病，他认为工厂是个难以理解的怪物……"；"他觉得怪物正用血红的眼睛（指工厂的窗户——本章撰写者按）瞪着他似的，正是这个魔鬼制造出了强者和弱者，制造出了这拙劣的错误……这已经算不上规律，而是逻辑上的荒谬，因为强者也好，弱者也罢，同样成为彼此关系的牺牲品，不由自主地屈从于某种不可名状的、超越现实的、生活之外的强制力量"[86]。

作家所感悟到的这些思想究竟有什么含义？莫非他在19世纪末还想恢复"老式的"启蒙主义思想，视历史为一系列"错误"和"荒谬"的观点？实际上，这一切当然要复杂得多。不管是《出诊》，还是契诃夫那几年写的其他作品，作家的历史观始终伴随着人类学的思想，人类学思想并不替代历史观点，而是不断地补充和丰富它，相信这种思想是符合人的真正使命的。正是运用这种思想的透视方法，当发现历史规律作恶时，表现出来的"已经不是规律"，而是"荒谬"。在对思想的这种特殊的检测中，甚至那种能构成生活中重要关系（"强者"与"弱者"之间的关系）的力量，尽管凭借经验它洋洋得意，但是在哲学家心目中，它只不过是"生活之外"、"与人不相干"的力量。与这种形象（"魔鬼"的形象）有着本质联系的还有"套子"的主题，作家19世纪90年代其他著名作品就表现了这一主题——死气沉沉、违背人性的题材、侵蚀了活的肌体、扭曲了人类最本质的天性。

早在 19 世纪 80 年代末，契诃夫写给普列谢耶夫的信中有一段表达自己信仰的话流传甚广，他说："我不是自由主义者，不是保守主义者，不是渐进的改良主义者，不是修道士，不是旁观主义者。我渴望成为自由的艺术家，仅此而已……招牌也好，头衔也罢，我觉得都是偏见。对于我来说，最为神圣的东西是人的身体、健康、智慧、才能、灵感、爱情和绝对的自由……"[87] 至于契诃夫所说的"最神圣的东西"，与俄罗斯文学传统完全符合。而那句话的开头（"我不是自由主义者，不是保守主义者……"），则含有某些新意。契诃夫的这种观点受到当时进步人士的指责，现在，自然已经没有必要再去驳斥那些指责契诃夫冷漠，不关心社会丑恶的言论了。但值得注意的是，这种非难并没有指向当时任何一个有名的大作家，因为他们当中任何人都不像契诃夫那样我行我素，本质上对意识形态表示冷淡。温格洛夫的话显然有些夸大其辞，他说"自 40 年代起，俄罗斯每一个作家同时都是社会领袖"，但是他的话并没有说错，他所指的是 19 世纪俄罗斯文学与社会政治思想历史，与思想意识"发展方向"之间的密切关系——"对于'方向'这个词，欧洲批评界并不了解我们是怎么样理解的"[88]。这些甚至触及到那些哲学艺术的巨匠，比如托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基，他们的思想远远超出了"社会性"的局限。自然，俄国文学无法被纳入社会运动所限定的"领域"框架之内。但是引人深思的是，19 世纪的俄罗斯作家，即便不相信这些条条框框，有时也会创立自己相信的生活模式。例如（托尔斯泰就曾这样做过）创立一种学说，与宗教道德说教相仿，包含着十分具体的社会性劝诫内容。

向这种高度关注社会学说的固有传统发起冲击的正是契诃夫，而且是示威性的冲击。作为一个深深根植于社会的艺术家，他对那个时代某些具体的思想意识的确定性持怀疑态度。与这些思想意识相对立，他在自己的创作中展示了人类学范畴的概念（诸如"人体"、"灵感"、"爱情"等等），其中包含着重要的哲学思想，却难以给它们贴上"品牌"或"标签"。

从这个角度来讲，契诃夫不仅是终结点，同时也是一个起点。作家的全部经验，其中包括他独特的世界观，以及他从"意识形态"转向"日常生活"的立场，对世纪之交的文学都具有重要意义。在"克服"意识形态的束缚通往"日常生活"的道路上，象征主义者和契诃夫一道扮演着决定性的角色。这里讲的是共同的追求，而不是象征主义者所持的观点，比如，他们对契诃夫以及他的继承者们——"年轻"的现实主义者的看法。

说到"年轻"的现实主义作家，他们更新世界观的道路走起来更为艰难，因为前辈们的意识形态对他们影响很深。这种影响在 1905—1917 年革命前夕，以及整个革命的过程中体现得尤为明显。1905 年一位不知名的作家在《观察家》杂志上写道："语言艺术家已经消失…… 现在剩下的所谓艺术家，只不过是社会政治信念、思想、社会准则、政治信条的代言人。"[89] 这些话虽然含有嘲讽，过于直率，但总体上真实地反映了现实主义作家在革命时期对社会"纲领"的痴迷。然而在接下来的文学发展时期，"新现实主义"在 20 世纪最初十年末尾以及整个 10 年代，使得"契诃夫式"对待意识形态的观点占了上风，与此相关，直观

的具体因素也得到了深化，与此同时，与其他文学阵营也拉近了距离[90]。

世纪之交俄罗斯文学流传甚广的批判精神来源于不久前的一种思想意识(的确，并非狭隘的"流派"、"党派"意识，而是具有更加广博的内容)，即实证主义的"进步理论"[91]。由这种理论提出的有关"时代"的概念，作为重要的价值尺度，具有历史进步性，但是与这一价值尺度相对立的更为重要的尺度则是原始的、"永恒的"、任何时代都改变不了的人与万物的本性。正是在这一点上汇集了具有不同艺术信仰的文学家。

与此同时，对于我们感兴趣的文学来说，"生存"思想本身具有本质的意义，而对这种思想存在着不同的测量尺度。其中的形而上学、先验论的测量尺度引发出两种不同的"生存"思想：高尚的生存和卑微的生存。与这种思想相关联出现了一系列形象，在这些形象身上"纯经验"的、时代性的因素被拔高提升，融入到先验的、超情感的内容中。对于各种各样通灵术知识以及神秘教派的浓厚兴趣，常常美化了白银时代形而上学的目的性，这已经成了值得专门研究的课题[92]。

在另一种测量尺度中，"永恒的"与"时代的"标准相互对立——这是属于同一个现实、同一种"真实生活"本质性因素的共同展示，这是另一种自然的、属于人类学研究范畴的生存状态。白银时代的文学流派凭借生存状态来相互区别。现实主义作家特别倾心于自然的、人类学的观察[93]，而象征主义作家则充分肯定形而上学的观念。但是即便在这种情况下，两者之间也不存在不可逾越的界限。

当今的学术思想从契诃夫的作品中已经清晰地分辨出"崇高精神与日常生活密不可分"的特点[94]，契诃夫就这样开了先河成为先驱。这对于同时代的许多年轻作家具有特殊的意义，同时也启发了"在现实主义领域"刚刚起步的作家，还有此后以这种或那种方式接近现实主义的作家，以及"纯血统"的现实主义作家——他们在创作过程中，借助于不同思想的形而上学因素，使自己的艺术世界日趋复杂与丰富。举例来说，像借鉴基督教的忏悔手法(如什梅廖夫)，接受佛教的影响(如布宁)，认同存在主义关于个性的早期学说(如安德列耶夫)，痴迷于索洛维约夫"永恒女性"思想(如十月革命前扎伊采夫的创作)等等。

从类型学角度审视，我们发现 19 世纪末 20 世纪初欧洲文学的发展也存在类似情况。一些大作家的创作一开始处于现实主义的发展轨道，常常受到自然主义的显著影响，后来他们的艺术思想逐渐呈现出新的特点，具有显而易见的复杂性和矛盾性。我们这里仅举一个例子——斯特林堡，世纪之交的俄罗斯作家对他的作品具有浓厚的兴趣。作家创作的早期阶段，认同"左拉"有关人的性格完全取决于生理与社会环境的观点，后来(19 世纪 80 年代末)逐渐被"尼采"的思想所取代。尼采认为"我"是独立自在的，孤独的，赋有使命为现实制定自己的法律，不过，这一思想后来有所收敛(19 世纪 90 年代末)。接着便出现了急剧的转折，虽然是短暂的，转向了更接近"中世纪"形式的神秘主义。后来斯特林堡的作品一直保留了以形而上学的观点观察世界的视角，并把它看作常人难以企及的神秘尺度。

伴随着俄罗斯现实主义（以及与它相关的种种现象）由于唯灵论的渗透而日趋复杂化，白银时代文学中还可以看到向人本主义发展的倾向。世纪之交宗教哲学的复兴作为俄罗斯现代派文学基本养料来源之一，其作用是众所周知的。象征主义与它的紧密结合在很大程度上说明了新宗教思想的特点，这是由主张"万物一致"观点的弗·索洛维约夫提出的，他认为精神世界与物质世界全都密不可分。这位哲学家的继承人则对这一观点给予不同的解释，认为是多神教和基督教在人类历史发展的道路上相互接近，是对未来"神圣肉体"与"神圣灵魂"相互结合的期望。无论在对精神生活的理解层面上，还是思想方式本身，宗教哲学家与文学艺术家都彼此接近。人本主义倾向以形而上学的激情照亮尘世生存的现象（如弗·索洛维约夫所说的"物质的神圣化"；维·伊万诺夫所说的"陷于物质拖累的人的神性"；别尔嘉耶夫所说的"在个性命运中个性的狂暴情感"是"人类灵魂神圣价值"的体现），这些都把抽象的思维、专注的兴趣凝聚到具体可感的、让形象思维觉得亲近的内容方面来，从而使得这种思想丰富而且硕果累累。

至于说到后象征主义文学流派——阿克梅派与未来派，扩展和宣扬人本主义原理自然就写进了他们的美学纲领，他们以象征主义的精神，以不同的方式，全都反对贬低"神学的美妇人"，反对把她贬低到"文学层次"之下[95]。与此同时，后象征主义的一系列现象表明，人本主义因素夹杂了某些唯灵论的色彩[96]。

"新艺术"与历史以及当时的社会现实的特定关系是如何形成的呢？在现代的文学理论中可以看到这样的观点，持这种观点的人认为，在世纪之交的艺术中，另一种看待19世纪的"世界观"逐渐占据了"统治地位"，这种观念"对历史研究的兴趣日趋衰微，取而代之的是与神学有着种种联系的哲学研究"。在上个世纪，散文的基调是"历史－社会学"的现实主义，而在新世纪则是诗歌的"永恒"激情："实证主义世纪的人们信奉历史主义，而诗歌世纪的人们推崇'永恒主义'。"这段引文摘自上文提到过的埃特肯特严肃的学术著作《"白银时代"的一致性》，遗憾的是作者对两个文学世纪的划分过于绝对化。

其实正是在19世纪，首先在散文中，强大的哲学思想成了俄罗斯文学巅峰时期的宝贵财富（托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基），这种特点在很大程度上影响了白银时代的艺术意识。另一方面，社会和历史的因素依然根植于俄罗斯土壤，在世纪之交的文学仍然具有强大的影响。显然，学者提出"永恒主义"这一命题，并不是针对全部白银时代的文学，而是指文学中的现代派，但涉及现代派情况就更为复杂。

世纪之交的文学远离意识形态的纲领，但这并不意味着脱离大的历史背景（与另外一些文学宣言相对立）。最终的结果反而是不可避免地接近历史，世纪末的历史事件强烈地冲击着属于个人的私生活。

在白银时代其他文学流派中，大概就数象征主义者对历史变迁的悲剧性具有特别敏锐的洞察力。注重社会性的内容，关注社会历史将俄罗斯象征主义与世界文学中与它相近

的流派区别开来。布洛克也曾谈到“俄罗斯象征主义与西方象征主义的不同”，认为这种不同指的是它们所处的“地位”有差别[97]。另一方面，对历史的认识已经发生变化。这里正好说明了在世纪之交的文学中“生存”思想所占的分量急剧增加。与具体的历史范畴相比，历史总是倾向于扩展到更加广阔的领域，相信超出于历史的尺度，这些都传给了后象征主义的文学流派。另外一种同样以生存作为衡量尺度，但不同于象征主义者的历史认识，在曼德尔施塔姆、赫列布尼科夫、早期的马雅科夫斯基等诗人的作品中取得了不可动摇的地位。这种历史认识同样出现在阿赫玛托娃的早期诗作中，这位女诗人对她所处的时代拥有锐利的戏剧性感受，这种感受是透过有意展示诗歌题材的“室内性”“间接地”流露出来的（那个时期的批评界早就指出了阿赫玛托娃抒情诗虚拟的隐秘性）。

“新神话主义”现象是20世纪艺术中思考实体性与历史性相互联结的精神食粮。无论在俄罗斯，还是在世界范围内，就本质而言，现代派文学（以及与之相近的流派）与生俱来的特点，引发了新的思想对生活进行有效的批判，我们国内的学术界也不例外[98]。但是，从另一个方面讲，“新神话主义”的风尚也导致了思想的泛滥——这首先表现在使用概念过于宽泛。学者们已经注意到了有些观点令人难以接受，比如，认为“文学作品只不过是神话的‘面具’”（梅列金斯基）[99]，他们还注意到“文学面临着失去神话清晰界限的危险性”（阿韦林采夫）[100]。“新神话主义”的创作常常有一种倾向，把它解释为与历史主义思想不相容的实体因素唯一的避风港（比如，经常会遇到这样的说法，“在艺术中思考哲理，就是编造神话”，“而神话总是与时间进行抗争”）。对于现代派文学而言，神话诗学与历史主义创作方法的对立是自然的，也是合乎规律的，但前提是必须摆脱绝对性。在真正有意义的文学作品中，神话诗学并不排斥历史，而是超出于历史，这也表明在密切关注历史进程的同时，现实生活的尺度具有无可争辩的优势。这个问题大体上说就是这样，“新神话主义”常常采用“超时代”的题材，但同时又对时代进行思考，这种例子大概最有说服力。

俄罗斯文学已多次证实了这一点。也许正是在俄罗斯这片土地上，神话诗学才承受了历史影响如此巨大的压力。神话二律背反的特性，在于把非理性的、相对性的因素与有逻辑“顺序”、可以“分析的”因素结合起来，把混乱的因素与构成“所有神话内部主要思想”的“克服与改变”混乱的激情结合起来[101]。白银时代的艺术逐渐认清了它所处的时代二律背反的原型，认清了这个时代的“狄奥尼索斯”根源和“阿波罗”根源。在“年轻一代象征主义者”的创作之初，他们的作品中就出现了末世论神话，不仅明显地“影射”一般历史，而且也“暗示”某些具体的社会政治事件[102]。布洛克、别雷和其他的象征主义诗人都创作了内容丰富的作品，涉及神话诗学的起源，涉及它复杂的形成过程。比如，维·伊万诺夫曾完全沉迷于神话思维，在他的作品中就保留了“神话与历史”两种元素对立统一的架构。最生动的例子就是前文提到过的极富韵律的长诗《人》，诗人在创作他的“神秘剧”时曾经谈到这部作品显著的特色——高度的抽象性、独特的思想性和艺术性（“我的长诗完美地表达了我的

神秘主义世界观"[103]),他还谈到了长诗"启示录式"的基调:"这种激情,不消说,如战争般猛烈。"[104]

另一个接近象征主义的"神话创作者"是列米卓夫,他致力于以其客观、真实的笔触再现古代神话最原始的本质,不料竟招致了所谓剽窃的荒谬指控[105]。但是由于神话诗学原型的重构——经过精心构思,几乎脱离原始材料的基础,集中根深蒂固永恒的不变因素[106],竟然在其文本中非常奇妙地融进了某些自由变幻的主题,有时甚至把某些神话人物带进了当代历史现实的形象体系[107]。早在列米卓夫 1907 年出版的第一部神话诗学著作《伪书与伪经》中,就明确传达了社会体验强烈的戏剧性(革命岁月的种种事件)。"逆向联系"的原则,透过"时代"的棱镜窥视"永恒"的面貌,列米卓夫后来的创作依然保留了这些特点。

象征主义正是在对待神话的态度这一点上,接近未来主义的艺术经验,首先是接近赫列布尼科夫的经验。这位诗人的研究者特别关注赫列布尼科夫对于古代意识惊人的洞察力,他特别致力于"通过神话学对当代历史和当代的人进行新的思考"[108]。

类似现象在"新农民"文学家的作品中也可以看到,这方面首先涉及的就是克柳耶夫的作品。

所有这些都是用神话诗学的间接方式诠释历史的例子,但引人注意的是,白银时代神话诗学中另一种关键性的创作方法是让神话成分直接体现在历史当中。这里所指的是俄罗斯文学中所谓的"彼得堡文本"的命运,我们对此做过透彻的研究。在这里只是简短概括地援引了这些解释。早在 19 世纪 20 至 30 年代就已基本形成的"文本"获得了广泛的带有暗示性的内容——特别是历史方面的内容(有关俄罗斯历史题材的预言,彼得堡是这方面的缩影[109]),还有神话诗学方面的内容,其"主导性的思想成分"就是"启示录"[110]。20 世纪初现代派文学,首先是象征主义文学,从"历史主义"角度观察题材逐渐成为主流(果戈理和陀思妥耶夫斯基的彼得堡已经在很多方面预示了这一点);即便是这样,俄罗斯文学并没有放弃另一种思想,正是借助这种思想,象征主义"有关彼得堡的文学作品才能以'新的艺术'看待历史、社会和政治问题,在有限的时空当中塑造形象,发挥极其重要的作用"[111]。

透过"新神话诗学"现象,同样能清晰地发现,世纪之交的文学所具有的凝聚力,不同的文学阵营在发展道路上彼此接近的趋势。

作家个人创作风格也经历了类似的演变过程。伴随着主观意识与形式的概括性的日益增长,个性因素和日常生活因素也逐渐占了上风。写作的基本方法从"描述性"逐渐向"表现性"过渡。值得注意的是,"传统艺术"与"新艺术"一样也致力于这种转变。许多具有重大意义的进展早在 19 世纪 80 年代就在列夫·托尔斯泰的作品中(比如,像《伊万·伊里伊奇之死》)出现了。"从特定的角度说,新的富有表现力的现实主义的形成"托尔斯泰发挥了"特别重要的作用","实现了从'描述'到'表现'的转换……"[112]。

现代派作家常常错误地认为实证主义美学属于跟他们同一时代的现实主义运动，但是，自然主义及其毫无节制的外部描写显然夸大了现实主义本身的艺术消耗（过分精细入微的描写）。与“新艺术”作家们一样，20世纪现实主义的先驱们也十分明白这一点。迦尔洵在一封信中用争辩的口吻宣称：“愿上帝与这样的现实主义、自然主义、纪实主义以及其他的主义同在。它们现在正处于繁荣，或者更确切地说处于成熟时期，可果实内部却已经开始腐烂。无论如何我都不想咀嚼近四五十年的东西……”[113] 现实主义新道路的开辟正是与契诃夫、柯罗连科、迦尔洵等作家的名字联系在一起（契诃夫的作品充分展示了这一点），比亚雷当年对此曾给予透彻的分析[114]。

从19世纪90年代开始，新的艺术进程最终肯定了日渐成型的现代派运动，确立了它独特的“表现宇宙”。他们所主张的“重塑”高于“再现”，特别接近白银时代抒情诗的天性，与它的艺术开放性见解不谋而合。

与此同时，“表现性”原则又常常超越种种局限。现代派文学体裁变化最重要的特征是无拘束的抒情性对相对稳定的传统结构形成了直接的冲击。从这个意义上讲，布洛克的抒情剧和别雷的小说成了相关体裁的典范，尤其是别雷极具创新意义的《彼得堡》，其“象征性的深度、多层次性和多种含义”都应归功于“主题结构语义承载”独特的抒情性，它胜过了“那些经典浪漫主义作品精心打造的形象和情节”[115]。

现实主义处于巅峰状态的散文作品的体裁变革，同样体现着艺术眼光的焕然一新，只不过每个作家表现的方式不同罢了。其中似乎也保留了传统的典型化艺术类型。然而，这种类型由于新的特点——高度的凝练概括，而发生了变异。这就是契诃夫具有革新意义的短小精炼的小说，他差不多是把长篇小说的内容浓缩进狭小的框架当中[116]，还有独特的“短篇史诗”（托尔斯泰的《哈泽－穆拉特》，布宁的《乡村》）脱离了“经典”时代宏大叙述的传统，其中，也脱离了托尔斯泰的传统。在全新的史诗中形式的简洁并不损害内容的广博，而凭借其极度的艺术浓缩，显示了作者对其文本的积极“参与”。布宁对那种能最大程度地“凝聚”、“浓缩”思想，同时又能给予“最广阔的概括空间”的体裁有着自己独特的思考[117]。的确，这里所说的是戏剧创作，是有关“悲剧写作”的意愿。但是1900至1910年期间，布宁的短篇散文与这一时期其他著名的小说家的作品一样，存在着相似的趋势[118]。正是在这些“凝聚”和“浓缩”之中，换言之，是作者意志对素材的强制性压缩，出现了“重新塑造”“表现性”的功能。

在其他文学体裁中，世纪之交的诗歌语言总的趋势体现在抒情诗中大量运用生动形象的词汇。如果说现代派的自我表现从一开始就是他们美学观念的基石，那么对于现实主义作家来说，要想接受上述趋势就必须在一定程度上调整他们的艺术审美意识。关于这一方面有些非常有趣的例证，我们不妨从中引证一些彼此相似的典型事例，它们却分属于文学理念完全不同的作家。一个例子是明显属于“传统派”的作家埃尔杰利；另一个例子是现

实主义“年轻一代”的作家布宁；第三个例子是早期的安德列耶夫，他正处于从现实主义向“新艺术”过渡的前夕。

下面是埃尔杰利 1899 年写给出版商米罗留波夫的一段话：“亲爱的，一切口头所说和用笔所写的，都属于二流水平。要想使这些二流的‘话语’和‘文字’焕然一新，可行的方法不是借助描写的天赋，只能凭借鲜明而真诚的抒情风格…… 而原创性的，脱离了‘抒情性’依然清新的，单凭艺术表达力…… 在我们这个时代只有列夫·托尔斯泰、安东·契诃夫偶尔或许能够做到。”[119]说到托尔斯泰和契诃夫，众所周知，在他们后期的作品中，个性特征明显增强：比如，托尔斯泰显然提高了作家政论性的语调；而契诃夫的作品则比以往更多地采用抒情性的生动结构。不过最初有关“二流作家与作品”的诊断，指出了更迭交替的方向——不仅限于内容（前面对此已经有所论述），而且要求文学运动进行最为广泛的艺术性的更替。

1901 年布宁给同一个米罗留波夫写信，原来有些新闻记者认为他的作品当中过分关注大自然的描写…… 他写道：“……要知道我并非照相式地、赤裸裸地描写大自然。我写的要么是美，也就是说，不管这种美体现在什么地方；要么就尽力告诉读者我心中为什么亲近大自然…… 难道说，我的心灵还不如我塑造的某个伊万·彼得罗维奇吗？我们还有很多陈旧的趣味——总是要求描写‘意外’和‘事件’。”[120]

最后一个例子，是艺术方面的例证：它是安德列耶夫一篇小说开头的片段，标题是《现实主义作家》（1899），很有特色，原件保存在利兹大学（大不列颠）俄罗斯档案中，我们这是首次披露，现在完整地引用如下：

“所有的艺术家和评论家一致认为奥尔苏菲耶夫是严格意义上的现实主义作家，而他本人亦完全认同这一公开的评价，并为之骄傲。他完全不了解创作有其自身的目的，他要求作品的思想要具有社会道德意义。因此他是风景描写不共戴天的敌人，尽管他自己有对自然精细的理解和情感表达的出色能力。然而风景描写在他的作品中始终只是一个配角，至少他自己希望是这样。对他来说，最痛恨的莫过于读者和评论只关注他作品中的风景描写并为之兴奋；而对于躺倒在地大吼大叫的醉鬼，站在他旁边的妇女，看样子是妻子，却一句话不说，倒背着双手，默默地绕到一边。但是他需要反抗的决非只有评论界，因为他自己的心里也出现了敌人。那是一些古怪的情绪以及找不到宣泄方式的对美好、卑微、可怕事物的模糊感受……”文章到此戛然而止。

这个片段，毫无疑问，反映了作家自身的探索，不仅与布宁有共同的思路，而且再次“证实”了这一思想（这种情况下，日常生活和风景既是传统的，也是经过革新的艺术观察的标志）。

还是在 1901 年，当布宁给米罗留波夫写信抱怨“陈旧的审美趣味”时，评论家伊兹梅洛夫预言了布宁“抒情散文”的“远大前景”[121]。而在稍后另一篇文章中，他坚持了总的命题：

"我们正接近纯现实主义的最后阶段。"[122]科尔托诺夫斯卡娅将1910年前后的"新现实主义"运动称为"抒情现实主义"[123]。

"抒情化"总的进程具有极其不同的艺术面貌——有的体现在"主体性"的诗歌创作，有的处于"客观性"风格的边缘，还有的处在假定性的客体描写的形式中。与此同时，还出现了引人注目的相互交替现象。比如，"新艺术"慷慨地采用了被俄罗斯散文传统圣洁化的客观描述手法，并且经过改造使之与自己的诗学保持一致。安德列·别雷写道："象征主义艺术显著的特征是尽力使用现实中的形象，作为传达意识体验的手段。视觉形象取决于接受意识的条件，这使得艺术重心从形象转移到接受形象的方式上，这样一来现实主义就逐步过渡到印象主义。"[124]传统的直接继承者同样在自己的诗学中采用"异己的"风格和创作经验。

在第一种情况下，安年斯基的印象主义抒情诗最有说服力，在其复杂的联想结构中，日常生活的物质因素发生了奇妙的变化。借助生动的语言让生活经验的成分不断积累(或变形)，是俄罗斯现代派诗歌风格嬗变的典型特征(从象征主义转向后象征主义，也在象征主义内部发生变化)。阿赫玛托娃的诗歌创作完美地体现了通过"主观性"诗学方法掌握客观性艺术因素的过程。曼德尔施塔姆的一句名言广为人知："阿赫玛托娃文学现象的起源，完全基于俄罗斯散文，而非基于诗歌。"[125]另一方面，白银时代的现实主义风格在发展中主动接受了来自"主观"诗学的推动，例如上文刚刚提到的20世纪初布宁的"抒情散文"。然而作家后来(1905—1920)的创作，明显地感受到相反的强烈影响，那就是布宁全新而又严肃的现实主义散文对其诗歌的影响。布宁的诗歌更加富含描写的因素，充满了"外部"世界生活的细节，更注意散文叙事的语气。同时，这种描写本身具有抒情与象征的含义。类似情形我们在革命前十年其他的"新现实主义"现象中也能遇到(详见"现实主义与'新现实主义'"一章)。

各种不同文学的艺术革新展现了白银时代 的过渡性质。现代文学研究对20世纪文学新的现象使用了"非古典主义"这一概念(对待哲学和精密科学也有相似现象)。这里指的是艺术原则的根本变化，意味着诗歌中"生活语言与诗歌语言之间的相互转换"。由于形象化言语多义性的强化，诗歌语言中出现了独特的"审美隔阂"，"削弱了词汇的物质意义，把情景内涵意义推到了表层；由于"古典"艺术已形成的"'相似性'与'非相似性'之间的平衡遭到了破坏，总体说来，文学中……对待非艺术语言的现实……偏向于'非相似性'……"，削弱了审美意识与"某些非艺术现象"、"原本质朴可以感悟的'生命'"之间的对应关系[126]。

这里所说的自然不是要脱离现实，而是避免受它的操纵。在"非古典主义"风格中，艺术家对现实主义特殊的"升华"("再创造"对"重塑"进行逼迫的结果)富有一种使命，印证经过革新的艺术视觉，但并不与它所要取代的方法对立。这种艺术视觉转移了艺术的重

心，从本质上改变了“古典主义”形象结构相互关联的各种因素轻重缓急的秩序。但是“古典主义”的印记，它留给20世纪艺术深深的痕迹是难以磨灭的，即便是最富于尝试性的形式也有蛛丝马迹可寻。在这条路上曾经有无数的矛盾、曲折、偏颇，但是共同规律跨越了这些艰难险阻，并继续向前发展。

上述种种现象都出现在白银时代，这个阶段成了俄罗斯大地上“非古典主义”时期的开端，并且确立了它在我国文学史上的重要地位。白银时代不仅是最富有创新意识的时期之一，同时也是最富有“传统特色”的时期之一[127]。敏锐地意识到世纪之交是新的艺术道路的开端，那些最著名的活动家呼吁对艺术遗产进行全面的"分析"，即对过去的艺术接受什么，拒绝什么。即便坚决拒绝（比如最极端的左派，主张把古典主义从“现代的轮船上”“抛进”大海），偶尔也有接纳的片刻——这种接纳既是激进的，又是适度的；既有兴趣，又兴趣不浓。但毕竟是对传统的改变，而非虚无主义简单的摒弃（自然是指一些重要现象）。不久前还普遍认为，世纪之交的文学进程“脱离”了本国艺术发展的链条，偏离了传承已久的遗风，现在看来却成了陈腐的谬论。若以不抱成见的态度来看，则恰恰相反，因为从继承关系的广泛性和多样性来说，这一时期在我们的文学史上是独一无二的，其典型的特点在于吸收了不同时代生动形象的语言，广泛拓宽了体裁范畴，与早期唯美主义固有的观念相悖，表现出了“进行总结的倾向”[128]。但是，上述现象只不过是对一般进程所作的特别引人注目的、印象仓促的表述，这一进程有待更加深入地研究与评判。现代文学理论对文本之间关系的研究（比如，饶尔科夫斯基的研究）对这一进程提供了新的证据[129]。

不久前的一种成见至今仍未澄清（本章开头曾提到过这种成见），它将传统与创新之间的矛盾跟白银时代艺术主导性的对立联系起来。现实主义是传统的避风港，是某些模仿者的栖息地；现代主义则是创新的聚集点，某些人觉得是臆造的虚幻之境。这里所讲的不是对文学遗产、属性及其变化程度理解的差异。毋庸置疑存在着这些差异。这里讲的是某些评论家力图赋予这种差异非此即彼的特点，这是相当严重的问题，有时候甚至闹到了荒谬的地步——公然与事实相违背。如果说，象征主义的领袖维·伊万诺夫差不多是世纪之交文学传统真正的守护者，那么伟大的契诃夫当然会承认古典主义。首先是俄罗斯文学的古典主义时期如同母亲的怀抱，在密切关注新事物的同时，他始终注意文学中消失殆尽的东西。而让布洛克“感兴趣”的正是文学中“所有的一切，不论那些鲜明突出的，还是那些平淡无奇的”，因为“没有上个世纪伟大的俄罗斯文学提出的那些问题，没有那些让我们一次次为之燃烧的问题，那就绝对没有现在”[130]。

我们已不止一次回忆过布洛克的言论，我们觉得他对当时文学进程的本质具有特别透彻的认识。在上述的论断中，“所有的一切”这句话十分准确，因为白银时代所承受的刚刚过去的文学世纪不仅具有鲜明的特点，而且也很完整，在各个重要的领域都取得了成就。1845年别林斯基曾经断言，浪漫主义“既在文学中，亦在生活中输掉了自己的事业”[131]。

但是19世纪末20世纪初的文学进程表明，浪漫主义传统与现实主义传统一道备受瞩目。前文已经提到过文学中特指的上世纪白银时代这一文学现象的含义就是“浪漫主义－现实主义”，但是这种并列带有逆向复归的信号。19世纪俄罗斯现实主义很大程度上是在浪漫主义发展的内部孕育而成的，然而最初两种体系的共存（尽管不是和平的）经历了形成、发展，又逐渐走向分化、瓦解这样一个过程，到了19世纪40年代最终发展到公开对立的局面。然而，浪漫主义传统仍保留在文学进程中，后来其要素仍以这样或那样的方式被俄罗斯现实主义所接纳[132]。与此同时，共同的趋势（这是别林斯基界定的，话说得相当直率）也都继续对自己加以积极的肯定。上世纪最后十年文学中强大的实证主义思潮，以进攻的姿态明确反对浪漫主义，而世纪末出现的俄罗斯现代主义，则自认为对这一趋势持极端的敌视态度。

不过，很快开始了螺旋上升的另一圈。出现了与上个世纪文学体系相对立的文学运动——一种具有向心力的运动。现代派文学最初的源泉是19世纪浪漫主义文学的遗产，实际上是这种流派的变体。但是现代派文学在其发展过程中，明显吸收了上世纪占主流地位的现实主义传统丰富的养料，从而得以壮大。从另一方面讲，早在本国现代主义发展初期，现实主义运动的面貌就在逐渐更新；这种更新的过程以后还会继续，只不过要在与现代派对话的条件下进行罢了。

直到现在我们所论证的大都是一些普遍的观念，为了更有说服力，下面我们来探讨两位作家的创作经验，他们分别代表了文学发展进程的两极。以索洛古勃和布宁的散文为例（读者可以在两位作家的专章中获得完整的知识），似乎可以为此提供很好的依据。

散文作家索洛古勃的作品以其艺术道路的错综复杂而著称[133]。著名评论家戈伦菲利德曾质问："谁更有资格被称为颓废主义者？……"[134]但是对索洛古勃的重要作品——长篇小说《小恶魔》的反响，使其原本稳固的，当然也是当之无愧的声望变得复杂化了。一些评论家在他的作品中看到了展现社会迫切问题的思想，将小说归为本国现实主义传统的范畴。另一些评论家（其中包括伊万诺夫－拉祖姆尼克，作者的妻子阿娜斯塔西娅·切波塔列夫斯卡娅）断然否定“历史－公民主题”这一观点，坚持认为这部作品完全超越于现实，属于形而上学、象征主义和哲学的范畴[135]。有意思的是，这样的分歧一直延续到了今天。当然这是可以理解的，如果回顾一下作者自己说过的话，就不难明白其中的道理了："……象征主义艺术最合理的形式就是现实主义……"[136]新艺术是在哲学－形而上学的基础上产生的，它宣称自己忠实于传统的艺术形式。

然而这种忠实并不仅仅局限于“形式”。在《小恶魔》当中，两种思维尺度相互碰撞：一种是形而上学的尺度；另一种是历史主义的尺度，即沿袭古典现实主义流派的小说思维轨迹，被奥夫夏尼科－库利科夫斯基定义为实验文学，用以区别观察文学，陀思妥耶夫斯基

就采用这种方法进行创作，称它为“幻想现实主义”。索洛古勃的散文沿着这条路线又向前推进了一步——强化形而上学观念，大胆运用象征主义的语言。索洛古勃散文的地位可说正处于国内古典的“幻想现实主义”向先锋文学演变的过程中。

这是个中间的位置，它无异于在文学的两极之间架起的桥梁，作家的短篇小说展示了引人注目的功力。作品《小矮人》(1905)具有很好的说服力，让我们一直备感兴趣。

小个子官员萨拉宁，娶了个肥胖、笨重、有商人身份的老婆，在众人面前常常感到难堪，因此想找个办法摆脱这种处境。有个亚美尼亚人给他提供了一种药剂，该药具有神奇的魔力，可以将他老婆的体形变小，但是由于意外，萨拉宁自己误服了药剂，从那时候起他悲惨地越变越小。接下来就是事业和家庭的崩溃。因为萨拉宁自己被局里免职，怀疑他的变形近乎是触犯国家刑律。紧接着妻子将他放置在高档商店的成衣玻璃橱窗内，作为公司商品的活广告。最后备受凌辱的萨拉宁写了申诉书，但申诉毫无结果：因为“小矮人讲话时，高大的人完全听不见他们叽叽喳喳的声音”。索洛古勃运用他独特的现实主义隐喻手法叙述这个故事：借助小矮人啼笑皆非的遭遇来展现人性退化悲剧这一象征主义主题。

毫无疑问，索洛古勃的小说从标题到内容都是在回应俄罗斯文学中尽人皆知的“小人物”主题，《外套》和《鼻子》的作者以及《同貌人》的作者，对这篇小说的风格和叙事方式显然都产生了影响。直接提到阿卡基·阿卡基耶维奇·巴什马奇金只不过再次证实了这一点。但是索洛古勃的主人公并没有因为自己鲜明的社会心理原型而失去意义。用小说中形而上学的尺度来衡量，所有的人——都是渺小的。让人难以预料的是，在小说的末尾(主人公渐渐消失，变成了“尘埃一样的微粒”，在“阳光照射的灰尘中飘浮”)出现了怪诞的讽刺性主题——个人意志被世界意志吞噬，这是与索洛古勃相近的叔本华的思想。人性异化的本质这一思想产生了悲剧性的典型形象，从而使文学具备了荒诞色彩。索洛古勃的小说(他所写的一系列人物形象)正处于从卡夫卡到荒诞艺术这条创作路线的源头。“幻想现实主义”由这条路线所开启的人物变形的传统预示着将出现这些现象。遵循这条路线的作家典型的虚幻思想使人想起索洛古勃，他从一再强调的日常生活中选择“小人物”作为刻画的重点。比如，对于尤内斯科的剧本而言，下面这种结构至为重要：原生态的——细致平凡的——日常生活状况，随着事件的发展，变成虚幻的情景。剧作家本人这样阐述他的创作原则：“……根据我个人的信念，非凡的事物只能由我们日常生活的平庸当中产生……，当生活超越了自身的界限。”[137]这种观念的近似恰恰由艺术创意的某种相仿而得到了证实：对于尤内斯科来说，现实主义的隐喻是他最基本的艺术手法之一(只要提到著名的《犀牛》就足够了)。

不同时代的作品相互联系的具体情节可以构成一个链条。这种由个性变态导致个性完全异化的情节，把果戈里的《鼻子》，索洛古勃的《小矮人》和《白狗》，卡夫卡的《变形记》以及尤内斯科的《犀牛》等作品联系在了一起。

果戈理的《外套》、索洛古勃的《小矮人》和卡夫卡的长篇小说《审判》具有共同的情境，即主人公都在国家机关供职，面对法律规规矩矩。早在《外套》中，只要涉及法律，比如涉及司法机关、司法官员，就处处表现出不合逻辑的印记。在小说《小矮人》类似的情节中，索洛古勃走得更远，下笔更加荒诞，尽管滑稽可笑，但还没有丧失社会动机的可信性。然而，在卡夫卡的长篇小说中已经没有社会动机的位置。处于社会体系重压之下的异化状态被描绘得尖锐深刻，令人惊心动魄，但是叙述冷峻，决不解释原因（须知荒诞乃是形而上学的奥秘），这与作家外在的缺乏热情、干巴巴的风格相吻合，而与热衷于“解说”的作家却大异其趣。

小说家索洛古勃恰恰相反，他的追求相当传统，甚至有些陈腐，他常常让作者直接出面干预自己的文本（长篇小说《小恶魔》也是如此），热衷于训诫式的说教，这对于卡夫卡来说是不可思议的。而这种手法不仅是对传统风格，对传统的“解释性”叙事方式的尊重，而且也是对先辈作家擅长“解说”的思想决定论的一种尊重。

在世纪初的现实主义作品中，我们就能发现艺术体系的开放性。上文提到的俄罗斯现实主义新潮作家的作品（1910 年之前至 1920 年），显著的特点是人物形象思想内涵的扩展，将日常生活与现实生存结合在一起，以自己的方式借鉴象征主义艺术多角度多侧面塑造形象的方法。

从这个意义上讲，布宁的作品最具说服力。早在革命之前那个时期就出现了一种说法，认为他是以往现实主义的追随者，这种说法后来在苏联文学研究中得到了支持。经过了多年的“沉寂”之后，布宁的“回归”推翻了这一说法，重新肯定了他既尊重传统，又勇于创新的才能，正是他为俄罗斯现实主义带来了新的活力[138]。

另一方面，对于布宁的作品，革命前的批评界还有另外一种截然相反的观点，认为他的作品具有现代主义和象征主义的特点。当时这种看法以论战的姿态猛烈批驳对立的观点，即把作家的创作说成是“现实主义的进一步发展”的新阶段，是“陈旧的现实主义艺术的提炼和进化”。尽管如此，他与传统的现实主义“无论在形式上、思想上，还是美学观点上，都存在着血肉联系”[139]。当代文学研究十分关注布宁与现代派的交往。众所周知，布宁对于新潮风气表现出拒不接受的愤怒，然而在自己的艺术世界中又情不自禁地与之接触[140]。阿达莫维奇回忆说：尽管高度推崇列夫·托尔斯泰，但是在他面前，布宁还是‘愤怒’地拒绝“承认伦理高于美学，而对托尔斯泰来说这恰恰是最本质的观点……”[141]。真是一针见血的分析！实际上布宁可以说是俄罗斯第一流的现实主义大作家，在他的创作中美的范畴高于伦理，诚然，作家并不认为美是伦理的对立面，这一点可以说是理解布宁作品的关键。因此，他的爱美心理——并非唯美主义，读者可以在作家早期哲理抒情旅途随笔文集《鸟影》（1907—1911）的手稿中读到这样的词句：“我们将为大地上的人和宇宙的神效力，我用

美、理智、爱和生命来称呼这位神灵……"[142] 美，开启了这个高尚的系列，被视为生命的花冠，精神追求的最高成果。用作家自己的话来说，最高的追求就是"与所有的生命交往接触"。按照布宁的见解，克服了"我"回避世界的孤僻心理之后，就会产生美的情感（但同时又是悲剧性的情感，因为要想全部得到世界那是不可能的）。在这种情况下，世界生活的含义非常广泛——一直扩展到大自然和宇宙之间。世界生活包含了社会生活、社会道德诸多因素，但是这些对布宁来说并不具有决定性的意义。由此，与象征主义的创作发生了联系，象征主义的作品意在标举美的思想旗帜，使人感悟超个人存在的因素，使美转化为"泛美主义"，即"伦理、宗教……甚至社会……价值的美化倾向……"[143]。

在布宁创作道路各个不同的阶段，我们都可以遇到类似的"爱美心理"。在《安东诺夫卡的苹果》和 20 世纪初一些小说中，与其说作家为日趋衰微的宗法制度感到惋惜，倒不如说他更担心"与俄罗斯生活息息相关的自然风光之美"有可能消失，接触本民族的大自然，能够充分享受欢快的情感，而新的现实环境中，却"工厂林立，黑烟滚滚……"

在接下来的创作时期，布宁的宝贵思想得到进一步的发展，不过呈现的方式往往更间接、更隐秘。19 世纪 90 年代末到 20 世纪第一个十年，布宁趋向成熟，创作了中短篇小说描写乡村，他像严谨的史学家和锐利的社会解析家，但始终坚信自己最高的价值尺度——审美尺度。阴暗荒凉的农村生活景象向我们展示的是被玷污了的美。为了塑造这样的形象，合乎规律地采用了自然主义的写作手法，而自然主义固有的细腻周详的描写却与"美感"背道而驰。如果说在随笔文集《鸟影》中，将美的激情跟人与世界血肉相连的思想结合在一起的话，那么乡村系列小说的"与美对立"的意识则跟斯拉夫精神的悲剧性结合在了一起，而这种精神远离了"全人类的精神"，是一种孤立的存在（正如他早期的中篇小说"干旱的山谷"中所描写的）。

在著名的哲理寓意小说《旧金山来的先生》（1915）中，在陡峭的洞穴里面对圣母像，两个阿布鲁齐山民虔诚地赞美"太阳、清晨、所有受苦受难者的保护神……以及在维弗列耶姆斯基洞穴里出生的孩子……"[144]。重要的是，这里既是对基督和圣母的赞美，也是对太阳和清晨的赞美。这里的基督教精神指的是开朗的"泛神论"，其中融合了生命本能的存在因素，它与孤僻阴郁的灾难性因素相对立。这就是短篇小说《兄弟》中的爱情"公式"："渴望将有形与无形的世界纳入自己的心中，然后再把它呈献给某一个人。"[145]

索洛维约夫"万物统一"的观念主张精神世界与自然物质世界的高度统一，俄罗斯象征主义信仰这种学说，并把它视为思想标志之一，对于这种观念来说，同样重要的还有被它改造过的唯心主义哲学泛神论的传统。重要的还有陀思妥耶夫斯基著名的"公式"——美可以拯救世界。布宁写到了美、理智、爱情和生命之间的理想关系；弗·索洛维约夫思考过真、善、美这些最高原则的综合命题，也是把美置于首位。他在《纪念陀思妥耶夫斯基的三次讲话》（1881—1883）中写道："真是人类智慧可以思考的善；美既是善，也是以生动具

体的形式体现出来的真。美的充分体现是终极目标，是高度的完善，这就是为什么陀思妥耶夫斯基提出‘美可以拯救世界’的理由。"[146]关于高尚精神可以"有形地体现"，以及美就是这种高尚精神的表现，这种观念与布宁非常接近。阿达莫维奇的回忆录引文中明确指出："陀思妥耶夫斯基说过‘美可以拯救世界’。"布宁对陀思妥耶夫斯基难以容忍，但大概会同意他的这种说法，尽管他们对美的概念存在着不同的解释"[147]。

让布宁觉得亲近的是世俗的泛神论信仰，而不是超凡脱俗的神圣思想。作家对待宗教总的态度既矛盾又复杂，但是在这种情况下涉及的只是个人交往的范围。痴迷于"可感"世界令人陶醉的美，布宁看到的只是其中存在的因素，这就确定了他对大量看得见的优美如画的风景描写——换句话说，这完全是另一种形象语言的表达方式。种种差异性显然比相似性更加重要，因为这里表现出来的不仅仅是布宁的个人风格特征。对于布宁创作所从属的艺术体系而言，另一个本质上推崇形而上学思想以及象征符号有特定寓意的艺术体系，对他来说是难以接受的(但是我们发现，索洛维约夫本人在《纪念陀思妥耶夫斯基的三次讲话》中，把未来借助美的思想改造艺术的可能性正是和他所处的那个时代的"现实主义艺术"联系在一起了[148])。难以接受的是这种优先排列的顺序，而非来自敌对文学流派的影响和冲击。两个体系最终都愿意接纳对方的影响。

这样一来，白银时代不同文学体系的相互接近就实现了它的间接使命，在两个世纪的文学之间架起了沟通的桥梁。我们面对的是独特的艺术综合的典范，它证明了可供研究的艺术奇观极为宽广的丰富性。

我们引用的类似例证大部分取自散文领域，这究竟有什么依据呢？其实这是合乎规律的，因为白银时代的文学，不同艺术体系之间的直接交流首先出现在散文领域，其次是戏剧，最后才是诗歌。这一时期的俄罗斯现实主义，除了布宁的诗歌，再没有出现任何有较大影响的诗人。把白银时代肯定为诗歌时代，其主要理由是诗歌是这一时代的最高成就，对这种观点应加以限定。文学发展的进程也证实了这一点。

世纪之交文学的革新(风格，特别是艺术风格)，上文说过的两种趋势的碰撞起了重要作用：最为重要的趋势，追求艺术整体的"抒情性"来自诗歌；而追求"客观性"趋势则来自传统的现实主义的散文，来自现实主义塑造形象方法。重要的是这一进程是全方位的，包含了形象思维所有主要的范畴，并且更加普遍化，也更加个性化[149]。对于白银时代艺术综合研究的主要课题之一就在于此。

本章对这一问题的考察主要是在文学内部一系列事件中展开的。同时，这一问题具有比较广泛的意义。在接下来的章节中我们将继续探讨白银时代的文学与当时的哲学探索以及相关艺术探索的密切关系。

注释：

1. 1887年12月31日至1888年1月1日期间写给米哈伊洛夫斯基的信（《柯罗连科全集》，十卷本，莫斯科，1956,第10卷,82页）。

2. 《托尔斯泰全集》,九十卷本；莫斯科,列宁格勒,1936,第36卷,231—232页。

3. 《布洛克文集》,八卷本,莫斯科,列宁格勒,1962,第6卷,154—155页。

4. 同上,154页。

5. 《高尔基全集》,书信集,二十四卷本,莫斯科,1997,第2卷,97—98页。

6. 《勃留索夫日记》,莫斯科,1927,32页。

7. 参见：肯金,《年轻的勃留索夫对列夫·托尔斯泰美学的认识及其美学自我定位》(据《论艺术》一书手稿),列宁国家图书馆手稿部,第46辑,莫斯科,1987。

8. 伊万诺夫与季诺维耶娃－阿尼巴尔的书信引文引自波格莫洛夫的文章,《彼得堡的哈菲兹之友文学社》,载《俄罗斯白银时代：篇章文选》,莫斯科,1993,169—170页。

9. 普希金之家手稿部1990年年鉴,圣彼得堡,1993,92页。

10. 《布洛克作品全集》,八卷本,第5卷,223—224页。

11. 勃留索夫,《诗林漫步·1894—1924·宣言、文章、评论》,波格莫洛夫与科特莱列夫编,莫斯科,1990,318—319页。

12. 科尔托诺夫斯卡娅,《最新文学选读：谢尔盖耶夫－青斯基》,见《俄罗斯思想》,1913,第12期(第2版),97页。

13. 勃留索夫,《诗林漫步》,318页,勃留索夫较早时期"捍卫"现实主义的言论参见《查理五世,有关艺术中现实主义的对话》(1906)。

14. 科甘,《俄罗斯最新文学史概观》,第3卷,《现代人》,第1辑,莫斯科,1910,123页。

15. 参见：穆拉托娃,《20世纪评论中的新时期现实主义》,列宁格勒,1972,151—153页。

16. 沃洛申,《创作剪影》,马努伊洛夫、库普列扬诺夫、拉夫罗夫等人编辑出版,列宁格勒,1988,60—62页。

17. 参见：米哈伊洛娃,《沃洛申和丘尔科夫》,载《俄罗斯文学的白银时代：问题,文献》,莫斯科,1996。

现代英国女研究员阿弗里尔·巴依曼认为"新现实主义"是复兴的象征主义。参见其论著《俄罗斯象征主义历史》(第11章),莫斯科,1998。英文第1版,剑桥大学出版社,1994。

18. 参见：安德列耶夫,《戏剧集》,莫斯科,1959,566页；《安德列耶夫全集》,六卷本,莫斯科,1990,第2卷,553—554页。

19. 温格洛夫,《出版提纲》,载《20世纪俄罗斯文学(1890—1910)》,三卷本,莫斯科,1914,第1卷,9页。

20. 温格洛夫,《新浪漫主义运动历程：第一篇文章》,同上,5页。

21. 同上,19页。

22. 同上,8页。

23. 同上,19页。

24. 扎米亚京,《论综合》,见扎米亚京,《我恐惧：文学评论,政论,回忆录》,卡鲁什金编,莫斯科,1999,77页。

25. 扎米亚京,《俄罗斯的新散文》,同上,95页。

26. 这必然引起对温格洛夫观点的批评。比如,有人指责温格洛夫的方法论是阶级"调和论",是"自由主义的无原

则性”，是主张将“具有不同社会立场的”作家联合在一起（《俄罗斯文学史》，十卷本，第 10 卷，《俄罗斯文学：1890—1907》，莫斯科，列宁格勒，1954，187—188 页）。

27. 《高尔基文档案》，莫斯科，1966，第 11 卷，158 页。

28. 参见：比比欣，《疯狂年代的俄耳浦斯》；别雷，《创作问题·文章、回忆录、政论》，列斯涅夫斯基与米扎伊洛夫编，莫斯科，1988，502 页。

29. 《俄罗斯文学史·20 世纪：白银时代》，莫斯科，1995，5—10 页。

30. 同上，5 页。

31. 《19 世纪末 20 世纪初俄罗斯文学：90 年代》，莫斯科，1968；《19 世纪末 20 世纪初的俄罗斯文学：1901—1907》，莫斯科，1971；《19 世纪末 20 世纪初的俄罗斯文学：1908—1917》，莫斯科，1972，比亚利克编。

32. 世纪之交俄罗斯现实主义的哲学与体裁问题，及俄罗斯现实主义与现代主义的关系可参阅凯尔德士的著作《20 世纪初期的俄罗斯现实主义》（莫斯科，1975）。

33. 《19 世纪末 20 世纪初俄罗斯文学与美学观点》，莫斯科，1975。

34. 《19 世纪末 20 世纪初的文学进程与俄罗斯报刊 1890—1904：社会民主与泛民主主义的出版物》，莫斯科，1981；《20 世纪初俄罗斯文学进程和俄罗斯报刊 1890—1904：资产阶级自由派和现代派的出版物》，莫斯科，1982；《20 世纪初俄罗斯文学和俄罗斯报刊 1905—1917：布尔什维克和泛民主主义的出版物》，莫斯科，1984；《20 世纪初俄罗斯文学和俄罗斯报刊 1905—1917：资产阶级自由派和现代派和现代派的出版物》，莫斯科，1984。

35. 《俄罗斯文学史》，四卷本，第 4 卷，《19 世纪末 20 世纪初（1881—1917）的文学》，本卷编辑穆拉托娃，列宁格勒，1983。

36. 《俄罗斯诗歌史》，两卷本，第 2 卷，列宁格勒，1969；《俄罗斯戏剧史：19 世纪下半叶至 20 世纪初期（1917 年之前）》，列宁格勒，1987。

37. 多尔戈帕洛夫，《在世纪之交：论 19 世纪末 20 世纪初的俄罗斯文学》，列宁格勒，1977，7-8，40-42 页等。文章初稿《19 世纪末 20 世纪初的俄罗斯文学是文学发展的一个阶段》发表于《俄罗斯文学》，1976，第 1 期。

38. 塔格尔，《文学批评论文集》，凯尔德士编，莫斯科，1988，289 页。

39. 请允许我援引所提著作中的个人见解：“代表世纪初俄罗斯艺术精神和艺术观念及各种思想的特点的是紧张的、戏剧性的时代体验、强烈的个性感受、摆脱庸俗经验主义和实证主义的认识世界方法、寻求更新和强化形象语言的途径……”（凯尔德士，《20 世纪初的俄罗斯现实主义》，215 页）。

40. 加斯帕洛夫，《俄罗斯现代主义诗学的二律背反》，见《时代的联系：19 世纪末 20 世纪初俄罗斯文学中的继承性问题》，莫斯科，1992，244—245，262—263 页。

41. 除了所提到的集体研究（《时代的联系》、《俄罗斯白银时代》，参见注释 40，8），相关的著作还有：《20 世纪俄罗斯文学：流派》，1、2 辑，责任编辑莱德尔曼，叶卡捷林堡，1992，1995；《20 世纪·文学·风格：20 世纪俄罗斯文学的风格特点》（1900—1930），责任编辑艾季诺娃，叶卡捷林堡，1994，1996；《佳吉列夫时期：包罗万象的白银时代》，《纪念佳吉列夫第三次报告会材料汇编》，第 1 辑，彼尔姆，1993；《世界文学史》，莫斯科，1994，八卷本（《俄罗斯文学》一章）。在已经发表的文章中引人注目的当属埃特肯特的《统一的白银时代》（埃特肯特，G.尼瓦，J.塞尔曼，V.斯特拉达，《俄罗斯文学集：诗学问题》，那波利，1990）。我对白银时代完整性问题的观点在文章中有所论述，凯尔德士，《在艺术时代的交界线上》（《文学问题》，1993，第 2 辑）；有关白银时代的俄罗斯文学及其研究（《从教条中解放出来》，见《俄罗斯文学史：状况及研究途径》，两卷本，莫斯科，1997，第 2 卷）。近年来师范院校文学史教材也反映了上述趋势，参阅斯米尔诺娃主编的《19 世纪末 20 世纪初的俄罗斯文学》，莫斯科，1993。

42. 《20 世纪俄罗斯文学：概论，肖像，随笔》，第 2 部分，库兹涅佐夫编辑，莫斯科，1994；阿肯诺索夫编，《20 世纪

俄罗斯文学》，莫斯科，1996，第1、2部分；阿肯诺索夫编，《白银时代的俄罗斯文学》，莫斯科，1997；巴辛斯基，费佳金编著的《19世纪末20世纪初和第一次移民浪潮时期的俄罗斯文学》，莫斯科，1998。

43. 有关术语产生新的变异现象，可参见季阿奇克对奥楚普的文章《俄罗斯诗歌的白银时代》的注释（奥楚普，《时间海洋》，圣彼得堡，杜塞尔多夫出版社，1993，609页；罗宁，《密谋与虚构的白银时代》，莫斯科，2000，(4—6章，第1版为：《20世纪俄罗斯文学白银时代的谬见》，阿姆斯特丹，1997)。

44. 罗宁，《密谋与虚构的白银时代》，124页，维·伊万诺夫在该书序言中对作者的论据表示认同，但"不相信能替换已经广泛使用的术语"（14页），另一些对这一术语持否定态度的研究者也表示怀疑（124页）。

45. 参见：叶祖伊托娃，《什么是19世纪至20世纪初期俄罗斯文化中的黄金时代和白银时代》，见《古米廖夫讲座：斯拉夫语文学家国际会议资料汇编》，圣彼得堡，1996，18—22页。

46. 《俄罗斯文学史：20世纪·白银时代》，7页。

47. 《白银时代俄罗斯诗歌选集，1890—1917》，莫斯科，1993，3页。

48. 波格莫洛夫，《关于这本书和它的作者们》，见《白银时代：回忆录》，杜宾斯卡娅－扎里洛娃编，莫斯科，1990，5—6页。

49. 对这个问题最全面详尽的阐述，参见集体编著的《契诃夫研究：契诃夫与白银时代》，莫斯科，1996。

50. 对生活持非传统、重新思考态度的那时还有另外一些"日常生活题材"的作家，参见叶祖伊托娃，《1890至1907年期间的现实主义文学》，《俄罗斯文学史》第4卷，《19世纪末20世纪初的文学》，251—252页。

51. 兹韦列夫在"20世纪文学时代"的"圆桌会议"上的发言（《文学问题》，1993，第2辑，24页）。

52. 《文学遗产》，莫斯科，1965，第72卷，351页。

53. 《布洛克全集》，八卷本，第5卷，205—206页。

54. 兹韦列夫，《20世纪是一个文学时代》，《文学问题》，1992，第2辑，42页。

55. 穆萨托夫，《20世纪俄罗斯文学一瞥》，《文学问题》，1998，3期，5—6月号，82页。

55a. 乌斯曼诺夫对19世纪末20世纪初的俄罗斯文学进程的普遍问题及科学思想发展进行过研究，其中包括《19世纪末俄罗斯散文的艺术探索》（塔什干，1975）。

56. 正是随着个性问题探讨的不断深入，现代俄罗斯文学研究（1970年起）把白银时代文学的重要特点都联系在了一起，并且出现了对这一问题的专著，如：科洛巴耶娃的《19世纪与20世纪之交俄罗斯文学中的个性观念》（莫斯科，1990）。

57. 伊（伊格纳托夫），《柯罗连科》，《俄罗斯新闻》，1903年6月15日。

58. 20世纪80至90年代国外出版了专门研究"俄罗斯尼采"问题的大量文集和专著，比如《尼采在俄罗斯》，B.G.罗森塔尔编，普林斯顿大学出版社，1986（该书附录了有关尼采的珍贵译著和评论索引：R.D.戴维斯的《尼采在俄罗斯》，1892—1919：年表）；E.W.克劳斯，《道德意识的革命：俄罗斯文学中的尼采，1890—1914》，北伊利诺斯大学出版社，1988；B.G.罗森塔尔编，《尼采与苏联文化：同盟者与敌人》，剑桥大学出版社，1994（该书第一编献给白银时代——《尼采与苏联文化的革命根源》）。

国内具有同类性质的文章有：丹尼列夫斯基的《尼采的俄罗斯形象：形成之前与形成初期》，《19世纪与20世纪之交：摘自俄罗斯文学国际关系史》，列宁格勒，1991。

59. 托马斯·曼，《我的生活特写》，见《托马斯·曼全集》，十卷本，莫斯科，1960，第9卷，106页。

60. 尼·米哈伊洛夫斯基，《文学与生活》，《俄罗斯财富》，1894，第12期，94页。

61. 参见：莱恩，《尼采来到俄罗斯：19世纪90年代的普及与抵制》；B.G.罗森塔尔的《引言》，《尼采在俄罗斯》，63—65，12、13页；E.W.克劳斯，《道德意识的革命》，58页；P.Ю.丹尼列夫斯基的《尼采的的俄罗斯形象》，《19世纪20

世纪之交:摘自俄罗斯文学国际关系史》,31—33 页。

62. 安德列耶维奇(叶·索洛维约夫),《论尼采》,《生活》,1901,第 4 卷,229,309 页。

63. 《安德列耶夫文集》,六卷本,第 1 卷,246 页。

64. 《高尔基全集》,《书信集》,二十四卷本,第 1 卷,246 页。

65. 梅列日科夫斯基,《托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》,《梅列日科夫斯基全集》,二十四卷本,莫斯科,1914,第 11 卷,72—73 页。

66. 《库普林全集》,六卷本,莫斯科,1958,第 3 卷,346,530—531 页。

67. 弗·索洛维约夫,《莱蒙托夫》,《诗歌,美学,文学评论》,科特莱列夫编,莫斯科,1990,441 页。

68. 尼·米哈伊洛夫斯基,《文学与生活》,《俄罗斯财富》,1894,第 11 期,126—127 页。

69. 布尔加科夫,《陀思妥耶夫斯基简论:25 年之后(1881—1906)》,载《陀思妥耶夫斯基全集》,第 14 卷,周年纪念版(第 6 版),圣彼得堡,1906,第 1 卷,5 页。

70. 维·伊万诺夫,《陀思妥耶夫斯基与长篇悲剧小说》,《维·伊万诺夫文集》,布鲁塞尔,1987,第 4 卷,404 页。

71. 《陀思妥耶夫斯基全集》,三十卷本,列宁格勒,1976,第 14 卷,100 页。

72. 同上,列宁格勒,1974,第 14 卷,189 页。

73. 当然,我们没有涉及"陀思妥耶夫斯基与尼采"这个引起批评界大量争论的复杂问题。

74. 布尔加科夫,《伊万·卡拉马佐夫(陀思妥耶夫斯基长篇小说《卡拉马佐夫兄弟》中的人物)是一个哲学典型》,《哲学与心理学问题》,1902,第 1 册,838—839 页。

75. 科列茨卡娅,《象征主义》,见《世界文学史》,第 8 卷(《俄罗斯文学》一章),86—87 页。

76. O.马蒂奇,《济娜伊达·吉皮乌斯的宗教诗歌中似是而非的观点》,慕尼黑,1972,56 页。

77. 《梅列日科夫斯基的精神悲剧在于他是一位二元论的苦行者……》(鲁季奇,《梅列日科夫斯基(1866—1941)》,见《俄罗斯文学史:20 世纪·白银时代》,219,220 页)。关于梅列日科夫斯基第一部长篇小说中作者内心深处的潜台词,参见:马戈梅多娃,《论梅列日科夫斯基和他的长篇小说〈叛教者尤利安〉》;梅列日科夫斯基,《众神之死》,《叛教者尤利安》,莫斯科,1993。

78. 举例来说,个性概念的某些相似特征可以用"一个时代生活气息……"来解释,这在现实主义作家契诃夫和象征主义作家安年斯基笔下都可以得到证实(参见科洛巴耶娃,《19 世纪与 20 世纪之交俄罗斯文学中的个性观念》,莫斯科,1990,51—54 页),众所周知,批评家安年斯基并不喜欢艺术家契诃夫。

79. 尼·米哈伊洛夫斯基,《论高尔基及其作品中的主人公》,见米哈伊洛夫斯基,《文学评论集》,莫斯科,1957,627 页。

80. 《易卜生文集》,四卷本,莫斯科,1958,第 4 卷,691 页。

81. 沃罗夫斯基,《库普林》,见《沃罗夫斯基文集》,三卷本,莫斯科,1931,第 2 卷,288 页。

82. 参见:波洛茨卡娅,《飞向永恒》,《安德列·别雷论契诃夫》;洛西耶夫斯基,《安德列·别雷的"契诃夫"神话》,见《契诃夫研究:契诃夫与白银时代》,莫斯科,1996。

83. 《契诃夫全集与书信集》,三十卷本。《文集》,十八卷本,莫斯科,1980,第 17 卷,9 页。

84. 同上,《书信集》,十二卷本,莫斯科,1978,第 6 卷,144 页;莫斯科,1976,第 3 卷,217 页。

85. 卡达耶夫,《契诃夫的散文:诠释问题》,莫斯科,1979,19 页,还可参见:斯特拉达,《安东·契诃夫(1860—1904)》,《俄罗斯文学史:20 世纪·白银时代》,52—53 页。

86. 《契诃夫全集与书信集》,《文集》,莫斯科,1976,第 10 卷,80,81—82 页。

87. 《契诃夫全集与书信集》,《文集》,莫斯科,1976,第 3 卷,11 页。



88. 温格洛夫,《最新俄罗斯文学的基本特点》,圣彼得堡,1899,17—18 页。

89.《评论手稿》,《观察家》,1905,第 1 期,6 月 5 日,12 页。

90. 对于"新现实主义"摆脱"意识形态"的倾向,斯维亚托波尔克－米尔斯基当年曾经有过公正的评价,指出了它与"正统的现实主义流派"以及"象征主义"相互关系中所处的特殊地位,同时,他对"后象征主义作家"创作的趋势给予了诠释(也将"新现实主义者"列入其中),认为这种趋势完全摆脱了精神上的内省(《思想的一般腾飞》)。参见:米尔斯基,《当代俄罗斯文学(1881—1925)》,伦敦,1926,291—292 页。

91. 参见:西拉尔德,《20 世纪初俄罗斯散文中托尔斯泰传统问题》,标准匈牙利语,1978,第 20 卷,3—4 页。

92. 立论最有依据的著作当推:埃特肯特,《皮鞭:教派、文学及革命》,莫斯科,1998;波格莫洛夫,《20 世纪初的俄罗斯文学和通灵术》,莫斯科,1999。

93. 关于 1910—1920 年期间现实主义文学中"自然－宇宙"意识的双重性问题,参见:斯利维茨卡娅,《20 世纪初第一个十年的现实主义散文》,见《俄罗斯文学史》,四卷本,第 4 卷,623—625 页。

94. 丘达科夫,《契诃夫与梅列日科夫斯基:艺术哲学思想的两种类型》,见《契诃夫研究:契诃夫与白银时代》,59 页;还可参见:佐尔卡娅,《契诃夫与白银时代:某些观点》,同上。

95. 引自古米廖夫纲领性的文章《象征主义的遗产与阿克梅派》(《阿波罗》,1913,1 期)。

96. 参见:托波罗夫,《叶莲娜·古罗创作中有关圣子及其死亡与复活的神话》,见《俄罗斯白银时代:篇章选读》,248—251 页等。

97.《布洛克文集》,第 5 卷,206—207 页。

98. 明茨在《论俄罗斯象征派作家"新神话主义"的几个文本》一文中对"新神话主义"作了深入研究,此后这一术语在我们的文学批评中得到了广泛运用(《布洛克的创作与 20 世纪俄罗斯文学》,载《布洛克文集》,第 3 版,塔尔图,1979)。以后对该问题最有影响的研究当属托波罗夫的《20 世纪初俄罗斯文学中的新神话主义:孔德拉季耶夫的长篇小说〈在亚伦河岸上〉》(多伦多,1990)。

99. 梅列金斯基,《神话诗学》,莫斯科,1976,161 页。

100. 阿韦林采夫,艾普施坦因,《神话》,《文学百科词典》,莫斯科,1987,223 页。

101. 梅列金斯基,《神话诗学》,158,205 页。

102. 参见:拉夫罗夫,《寻求金羊毛的勇士们的神话创作》,见《神话－民间创作－文学》,列宁格勒,1978。

103. 1930 年 12 月 18 日致梅特纳的信,《文学问题》,1994,第 3 辑,309 页。

104. 1915 年 7 月 23 日致马科夫斯基的信,《新文学评论》,1994,第 10 期,151 页。

105.参见:巴兰,《俄罗斯现代主义的类型:伊万诺夫,列米卓夫,赫列布尼科夫》;巴兰,《20 世纪初俄罗斯文学中的诗学》,莫斯科,1993(首次刊登于:阿·列米卓夫,《对多才多艺作者的探讨》一书,哥伦布:俄亥俄,1986)。

106. 参见:科济明科,《〈柠檬园〉是重建俄罗斯民族信仰的经验》;《列米卓夫:研究与材料》,圣彼得堡,1994。

107. 就列米卓夫创作中的"神话与历史现代性"问题,格拉乔娃写了一系列文章,其中有《列米卓夫的〈柠檬园〉:通过伪经的棱镜看俄国第一次革命》(维也纳,斯拉夫语文学年鉴,1998,42 页);《从禁书到伪书:列米卓夫的长篇小说〈池塘〉》(匈牙利大学哲学院,德布勒森,1999),尚可参见:多岑科,《列米卓夫创作中的"自传"因素与"伪经"成分》,见《列米卓夫:研究与材料》。

108. 杜加诺夫,《赫列布尼科夫:创作天性》,莫斯科,1990,331 页。尚可参见最新著作:巴兰,《赫列布尼科夫的创作思想问题:神话创作与故弄玄虚》,载《俄罗斯》,第 3 辑(11);《意识形态前景中的文化实践:18 世纪至 20 世纪初的俄罗斯》,莫斯科,威尼斯,1999。

109. 托波罗夫,《彼得堡与俄罗斯文学的彼得堡篇章》,《城市与城市文化的符号学:彼得堡》,塔尔图,1984(符号

学系列著作,18),29页。

110. 伊苏坡夫,《俄罗斯历史美学》,圣彼得堡,1992,144页。

111. 明茨,别兹罗德内,丹尼列夫斯基,《彼得堡篇章与俄罗斯象征主义》,见《城市与城市文化的符号学:彼得堡》,84页。

112. 塔格尔,《现实主义发展的新阶段》,见《19世纪末20世纪初的俄罗斯文学:90年代》,莫斯科,1968,99—100页。

113. 《迦尔洵作品全集》,莫斯科,列宁格勒,1934,第3卷,357页。

114. 比亚雷,《19世纪末俄罗斯现实主义问题》,见比亚雷,《19世纪末俄罗斯现实主义》,列宁格勒,1973。

115. 西拉尔德,《20世纪中篇小说中语义结构的层次问题》,见《匈牙利-斯拉夫人》,布达佩斯,1983,297,312—313页。



116. 有关俄罗斯现实主义散文非长篇小说体裁形式,内部新长篇小说构思趋向成熟的观点,参见:穆祥科,《19与20世纪之交新长篇小说之路》(沃罗涅日,1986)。

117. 索博列夫,《在布宁家做客》,《舞台与生活》,1912,第44期,5页,重新发表于《文学遗产》,莫斯科,1973,第84卷,第1册,374—375页。

118. 有关世纪之交短篇散文的问题,参见:格列奇尼奥夫,《19世纪末20世纪初的俄罗斯短篇小说(体裁问题与诗学)》,列宁格勒,1979。

119. 收入穆拉托娃所编《俄罗斯文学中社会主义现实主义的产生》(莫斯科,列宁格勒,1966,23—24页)。

120. 文学档案,第5卷,莫斯科,列宁格勒,1960,132页。

121. 《交易所公报》,1901年,9月3日。

122. 《交易所公报》,1904年,2月27日。

123. 科尔托诺夫斯卡娅,《评论手稿》,圣彼得堡,1912,50页。

124. 别雷,《转折关头:俄罗斯新艺术发展总结》,见别雷,《华彩乐章》,莫斯科,1911,258页。

125. 《曼德尔施塔姆文集》,两卷本,莫斯科,1990,第2卷,266页。关于19世纪俄罗斯心理小说的传统与象征主义诗歌、象征主义诗歌抒情主人公,以及有关诗集新见解之间的关系,参见:多尔戈帕洛夫,《从"抒情主人公"到诗集》,见多尔戈帕洛夫,《世纪之交》,列宁格勒,1977。

126. 参见:加斯帕洛夫,《历史诗学与比较诗学(格律比较问题)》,《历史诗学:研究总结与前景》,莫斯科,1986,191页;肯金,《新时期的诗学纲要(19世纪90年代勃留索夫的理论探索)》,《俄罗斯白银时代》,111页;列文,《世纪初的散文(1900—1920)》,《俄罗斯文学史·20世纪·白银时代》,292页;布罗伊特曼,《从历史诗学角度关照19世纪至20世纪初的俄罗斯抒情诗:主体形象结构》,莫斯科,1997,212页。

127. 这个问题在《时代联系,19世纪末20世纪初俄罗斯文学的继承性问题》中有专门研究(莫斯科,1992)。还可参见集体著作《俄罗斯现代主义的文化神话:从黄金时代到白银时代》(加利福尼亚大学出版社,伯克利-洛杉矶-牛津,1992),该书大部分文章都认为白银时代继承了普希金的遗产,在白银时代的氛围中"一直有其他文化共同参与到……生活中"(帕别尔诺,《普希金在白银时代人们的生活中》,39页)。

128. 舒宾,《反动年代的艺术散文》,见《20世纪初俄罗斯现实主义的命运》,列宁格勒,1972,84—85页。

129. 参见:饶尔科夫斯基,《飘浮的梦》及其他作品,莫斯科,1994等。

130. 《布洛克文集》,第5卷,335页。

131. 别林斯基,《1845年的俄罗斯文学》,见《别林斯基全集》,十三卷本,莫斯科,1955,第9卷,388页。

132. 参见:古列维奇,《现实主义进程》,莫斯科,1995。

133. 对此更详细的论述参见：凯尔德士，《从俄罗斯古典传统观照索洛古勃的散文》，《欧罗巴的东方研究》，总第11辑，1992，第2辑。

134. 戈伦菲利德，《索洛古勃》，《20世纪俄罗斯文学》，莫斯科，1915，第2卷，第1部分，15—16页。

135. 《论索洛古勃：评论，文章和短评》，圣彼得堡，1911，16、331页。

136. 《象征主义作家论象征主义》，《约言》，1914，第2期，74页。

137. 尤内斯科，《起点》，《剧作家论剧作》，纽约，1961，147页。

138. 这样的观点始于20世纪50年代，后来在米哈伊洛夫论布宁作品的论著中得到了继承。

139. 塔利尼科夫，《"象征主义"还是现实主义》，《现代世界》，1914，4期，129页。在利沃夫－罗加切夫斯基的文章《象征主义作家及其继承者》中，对布宁艺术（此处指他的诗歌）的评论观点不同——虽说具有"新现实主义"的特点，但也使用了"象征派诗人的许多方法"（《现代人》，1913，第7期，307页）。

140. 对布宁的创作与现代主义的联系进行深入研究的是俄罗斯侨居国外的文艺学家马里采夫，他著有《伊万·布宁：1870—1953》（法兰克福，莫斯科，1994）。然而，这本有趣的书夸大了布宁创作中的"现代性"，削弱了作家与俄罗斯19世纪经典文学的联系。我对这一问题的继续探讨，最初体现在1993年发表的文章《在艺术时代的交界线上》（见注释41）。

141. 阿达莫维奇，《忆布宁》，《旗》，1988，第4期，181页。

142. 《布宁文集》，九卷本，莫斯科，1965，第3卷，435页。

143. 明茨，《布洛克与俄罗斯象征主义》，《文学遗产》，莫斯科，1980，第92卷，第1册，100，102—103页。

144. 引自最初发表的文本，见《词语》，莫斯科，1915，第5辑，286页。

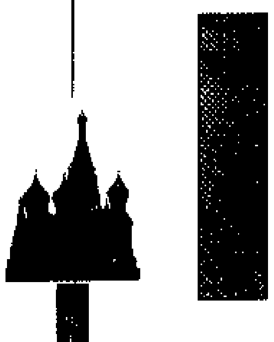
145. 《布宁文集》，第4卷，272页。

146. 弗·索洛维约夫，《诗歌，美学，文学评论》，180页。

147. 阿达莫维奇，《忆布宁》，181页。

148. 弗·索洛维约夫，《诗歌，美学，文学评论》，170页。对此予以关注的还有布斯拉科娃的文章《索洛维约夫和"审美颓废主义"》（《俄罗斯文学的白银时代：问题，文献》，14页）。

149. 还有一个例子是奥尔利茨基对19与20世纪之交（以及后来）"诗歌与散文形式急剧融合"的观察，这种融合具有合二为一的倾向：20世纪诗的因素渗透进散文结构，与此同时，"诗歌的散文化进程也日趋强烈"，自由诗就是具体例证，"将各种类型的散文片断引入诗歌，并将它们联结为诗的整体"（奥尔利茨基，《20世纪头30年俄罗斯散文中诗歌因素的强化》，见《20世纪·文学·风格》，叶卡捷林堡，1994，第1辑，79页）。在该书再版时，作者还就诗歌的"散文化"问题，专门写了一篇文章：《20世纪头30年风格演变中的俄罗斯自由诗》（叶卡捷林堡，1996）。



第二章

白银时代的哲学和文学

——贴近与交叉

◎伊苏坡夫 著　　赵秋长、王亚民 译

1

1.引言

在诸多的著述中都使用了"白银时代"这一术语，我们使用它则偏重作为：1)历史术语(系指19世纪末20世纪初这段历史时期)；2)题材术语(系指创作于第一次世界大战前后的，直接或间接与文学作品有关的主要哲学著作)。我们至今仍然坚信，不但是很早就退出舞台的象征主义和其他一些文学流派尚在国外得以继续发展，而且诞生于俄国的主要哲学思想流派已在国外生根开花，处于繁荣兴盛时期，并对整个欧洲的精神文化、美洲的社会学和历史哲学产生了重大影响。精神的复活是当代最明显的特征，而哲学有着比文学本身更悠久的历史。比如：文化神学到1930—1940年间才在移民中最终确定了其世界观，而新的宗教文化学早在司徒卢威和富兰克的《文化哲学概述》(《北极星》，1905，第2、3期，这

组系列文章未能最后完成),以及迈尔和费奥多托夫发表在《自由之声》(圣彼得堡,1918,出版了两期)上的文章中业已形成。我们还发现,基督教社会主义、欧亚主义、人格主义、历史哲学的发展也证实了这一点。

有鉴于此,我们预先声明,我们论述白银时代时偶尔会与文艺学家们认定的年表不符[1]。

难以对白银时代文学和哲学的发展史作出条理清晰的描述,其原因很多,我们只列举三点:

1)纯哲学与文学著作之间的界限历来不甚分明(例如,弗洛连斯基的论文《真理的界标与确定》,1914,像他的《世界末日的大杂烩》一样,既不属于"神学",也不属于"文学"著作)。创作的哲学,也就是广义上的"美学",他讲的是叙述的话题和情节的演进,不是每一位作家都需要由私人秘书来整理自己作品的:创作与元创作、文学与元文学、描述与自我叙述在作家的个人生活中相随共存,相辅相成,作家有时会排斥它们(布洛克:"该死的书啊,可以休矣!我再也不写了!"),或者自命不凡(谢维里亚宁就自我吹捧过),或者写些类似使徒行传的作品(别雷的回忆录三部曲),或者《我的艺术人生》之类的的回忆录。如果黄金时代的文学讲述的是哲学,那么白银时代的哲学家诠释的则是"文学":舍斯托夫和罗赞诺夫在分析问题(如死亡的问题)的同时,他们本人在生活中面临着死亡,他们的著述就失去文学性而平添了哲学性,或者说成了理想主义者所垂青的著作的翻版。他们两位的学生列米卓夫就写下了类似的作品——用舍斯托夫"反传统的"文体写下的"心灵记录"。元文体的特征表现在方方面面:哲学批评展现了意见的分歧,将各种观点活生生地呈现在人们面前,在某种程度上可视为新型的对话录。在评论家看来,小说家、诗人、哲学家是站在一个阵线上的,扎克尔热夫斯基的三部曲(《地下》,1911;《卡拉马佐夫性格》,1912;《宗教》,1913)就作如是观。

罗赞诺夫也在《落叶》的第二卷中谈到他创作的"文学性衰退"并以这部著作奠定了白银时代文学的风格。罗赞诺夫认为,题材的选择对文体有重大影响,读者对其世界观的理解是通过对文体的分析而获得的。罗赞诺夫创作方法与文体的特点是,采用神话学论证法,做一个埃罗斯式的"历史学家":将比较性的历史考察结论反映日常生活,用叙述式和白话式的散文体记载下来;作者的叙述不掺杂主观色彩;使用的语言朴实平和,令人信服,但不失其尖锐性;充分利用加强语义的符号(如引号,着重号等),这样文中词语的附加意义便被突现出来。其实罗赞诺夫在这里讲的不单是作文章的要领,而且还是作家精益求精的创作态度。罗赞诺夫道出的是自己的心声和躁动"在腹中"的思绪,这部作品袒露出一颗火热的心;这是一篇人在彻底苏醒亦即大彻大悟之前写下的文字,然而,它已将作者的追求表露无遗。难怪罗赞诺夫认为胚胎学是关于人的人文科学中最重要的一门科学。研究者们不止一次地谈到罗赞诺夫"孕育在腹中的话语",称之为其思想和著作的腹稿。罗赞诺夫

确实坚持他的一些草稿是不打算发表的，他与我国的神秘主义者一样，特别看重直接来自灵感的效能，认为完全可以进行“自动写作”（索洛维约夫、施密特就是受索菲亚直接暗示而写作的）。正如历史哲学家别尔嘉耶夫指出的那样，历史发展的实际进程可能被形而上学的历史哲学论述所“修正”。于是，罗赞诺夫就把读者带回到人类古代的肉欲经验之中，以使现代人怀念男欢女爱的勃勃古风，而这正是将夫妇、家庭乃至民族和人类联系在一起的纽带。罗赞诺夫的散文具有十分独特的历史性和现实性，它们别具一格，颇具启蒙的意义，其作品的要义为：是爱神厄罗斯首先开发了世界，她比哲学、逻辑学和艺术更为古老。罗赞诺夫所说的厄罗斯还是人类学的一个美学范畴，但这个民族学和宗教学并未能取代宇宙学和神秘学，罗赞诺夫仍注重揭示内在的人，他的方法是将人内省的经验还原为日常生活的表象，这种途径正好与陀思妥耶夫斯基揭示主人公精神面貌所用的方法相反。



罗赞诺夫的作品多用艳词，往往会睹物生情，堪称他的“心灵记录”。他的《孤家寡人》（1912）往往不断提醒读者，这些艳词出现在何时何地（“在鞋掌上”，“在写字的垫板背面”，“在夜晚的出租马车里”）。这不禁使人联想起古代洞穴壁上的被艺术史家称为粗画的劳什子。文化史家知道，艺术源于人亲自涂鸦的渴望，这是自我意识的一种诉求。罗赞诺夫的创作使用的是原始语言，这种语言因自己的诞生而自我惊叹不已。物品上的题词也就被物化了，同时，它也像浅浮雕一样变成了作品，这时题词就与物品相辅相成，就像被放置到我们熟悉的某种语言环境中一样。正是这种用手写出的笔笔画画，勾勒出生活和人间世界的原本面貌。

我们读《死魂灵》，小说中有主人公马尼洛夫谈话的文字，我们去看这出剧目，海报上也有相关的介绍文字，但对我们来说重要的不是这些文字的内容，而是买卖死魂灵这一事实。在罗赞诺夫的作品中，语言也会“转换”成活生生的物象，由此，他的语句章节凝结为表白自己心迹的纪念碑，这时，它们充当着客观存在的衍生物和美好生活意愿表达者的角色。

罗赞诺夫情爱化和物象化的写作方法，与凭对物体的感觉进行创作的未来主义画家和静物画画家的作画技巧颇为相似。伊林称罗赞诺夫是“成功的未来主义者，成功的毕加索”（《模仿与风格》，罗赞诺夫，1964）。

2）语文学与宗教哲学思想之间出现了新的分水岭。语文学思想自称“神秘主义”思想，它既不是哲学思想，也不是教会宗教思想；但它是哲学（如心灵哲学和创作神学）的反映，其中充斥着审美的直觉，它是一种语言艺术，就像人人都心知肚明的“性问题”一样，只需直截了当地说来即可。别雷在与梅特纳谈到歌德和施泰纳在“现代型世界观”（1917）中的地位问题时，他的腔调与学院派大相径庭，但是，人智学的“神话”乃是文学关于世界认识庸俗化的一个变种，是哲学折中主义的一种形式，不过采取了时髦的“神秘”表现方式而已。在本世纪，并不是所有的哲学倾向都能树立起自己的“典型”并能在文学中得到美学上

的阐释，另一方面，费特翻译的叔本华的著作(1881)最终确立了他作为自由思想宣传者的权威。这位思想家对俄罗斯悲观主义的发展赋予了特别的色彩，尤其是对托尔斯泰的思想和吉皮乌斯、索洛古勃、安德列耶夫的创作发生了重大影响。欧洲哲学家康托尔的许多理论是受基督教三圣一体这种象征的启发而产生的，而爱因斯坦的相对论是陀思妥耶夫斯基的非欧几里德式的世界图景的写照；数学和物理学中的新哲学给了别雷的散文创作第二次生命，使他走上了立体主义的创作道路，也使弗洛连斯基走上了宗教人类学的道路，并开辟了本世纪科学思想发展的新途径。

3)哲学思想采取更加灵活的新形式对文学施加侵淫。本世纪各种政治思想层出不穷，20 世纪 20 年代初以来有关论著不断出版，意识形态领域呈现出一幅纷纭杂陈的景象，有异教信仰和文化至上主义，有马克思主义和鞭笞派，还有反抗上帝的激情和复兴基督教的改革，因此，难以说清各类创作(思想和艺术推论)之间的"相互影响"。高尔基作品中的主人公寻神派和云游派教徒们与作者不同，搞不清基督教社会主义问题；为小天使们构筑理想国的索洛古勃，未必对现代人创建的儿童神学有深入的研究；斯克利亚宾、克柳耶夫、阿·杜勃罗留波夫也不曾涉猎古希腊关于索菲亚的理论。然而，鞭笞派的圣母却成了他们心中俄罗斯的阿佛洛狄特女神，并引领他们远离"文化"，走向"民众"狂热追求的五彩缤纷却又虚无缥缈的世界。另一方面，基督教社会主义思想与布洛克、马雅可夫斯基、高尔基以及新农民诗人们试图在文学中探寻俄罗斯耶稣形象的努力，与后期的无产阶级文学中社会主义理论发展进程也有耦合之处。而且，这些耦合之处非常多，对其只能分门别类地加以阐述。

要全面介绍时代的精神氛围，单单指出各种文化要素既相悖又"交叉"的现象是不够的，因为文化在其历史发展的进程和时序中是一个统一体。魏德列在不无揶揄地谈论自己所处时代的思潮时说，"'新的宗教意识'不是哲学思想，而是文学思想"[2]，白银时代是作为一个整体对写作活动的另类方法和对待词语的另类向量进行"思考"的，因为词语与人和上苍的行为是相符合的。从这个意义上来说，魏德列的话是正确的。未来主义者认为，他们在创造新词时，也就创造了新的现实；象征派也创造出非此即彼的世界；意象派作家则认为是他们赋予了混沌世界的最初色彩。曼德尔施塔姆称，词汇已不再是自己本身，因而，"蕴含着真理，仅仅蕴含着真理"的经典文学似乎已经消亡，因为世界综合统一的美学标准下的世界历史性时刻终极意义的思想已分别形成。哲学家的工作和作家的劳动既没有相互融合，也没有相互替换，他们构成了一种复杂的平衡关系，而且面对的是共同的问题。在现实的文化交流中，无论距离有多远都无法将他们隔离开来，"互不相干"的学者们为了共同的命运相濡以沫，共同协作。

2.俄罗斯时代思想综述

19 世纪末至 20 世纪初的俄罗斯思想史，是一部不同形式的实证主义和新浪漫主义的形而上学的兴衰史，它经历了从朴素的折中主义的唯灵论到“基督教的象征主义”，从“具体的理想主义”(特鲁别茨科伊)到存在主义人格主义的阶段。

我们站在民族传统的立场上，应该注意一个并不十分特别的问题：“真正认知”的式微与虚无主义的现象和其他极端的否定形式有何关联？我们有必要回忆一下别林斯基的《文学幻想》和恰达耶夫的第一封《哲学书简》，我们那些移民作家(佩切林，赫尔岑[3])对时弊的揭露，非宗教组织的共济会会员的自由思想和十二月党人的首创精神，民主阵营公开的无神论和托尔斯泰晚年的反教会政论作品，世界罪恶派作家的理想(莱蒙托夫、果戈理、丘特切夫、迦尔洵)和陀思妥耶夫斯基笔下的“地下室的人”对美的追求，巴枯宁执著的无政府主义和梅契尼科夫苟活的生存哲学，以及自然主义小说中主人公的绝望心理，所有这些思想意识都深深地打着备受俄罗斯生活折磨的烙印，而且也是民族直觉被束缚的产物。其表现为：无由的全盘(彻里彻外地)否定，甚至到了不辨是非的地步，结果很快就又走向其反面。自然科学的成就为验证经验的和知识的可靠性打下了坚实的基础。知识和信仰孰是孰非？这里有个权威的裁判，那就是怀疑。年轻的教授弗·谢·索洛维约夫曾对自己的学生说：“坚定的信仰出于决绝的否定。”[4]这有皮萨列夫为证，他 15 岁就开始博览群书，他将圣像扔出自家家门，他又创建了所谓历史最后时日的世界末日论和亚洲式的反基督论。沃罗夫斯基在《巴扎罗夫与萨宁》(1909)一文中，对大家所熟知的 19 世纪 60 年代的一些观点进行梳理，而这些观点在 20 世纪将要到来之际便穿上了尼采哲学华丽时髦的外衣。如果说巴扎罗夫标志着实证主义者最初的自以为无所不知的幼稚，那么就可以说所谓的“新实证主义”者(列谢维奇、格罗特)和黑格尔主义者(契切林、杰波尔斯基、巴库宁)，以及洛帕廷之类的哲学家描绘的客观世界图景就使世人学会了进行这种思考：有无生活的科学真理，艺术能否反映陷入无法摆脱因果关系的人的命运。

阿·托尔斯泰不接受建立在明晰的因果关系思想基础上的历史哲学，但是他将审美活动视为游戏，对之进行检点时又常常使用现成的斯宾塞的格言。萨尔蒂科夫－谢德林的艺术社会学观点对客观的“内在历史”规律充满了信心，民粹派的批评(拉夫罗夫、特卡乔夫、斯卡比切夫斯基)将实证主义思想的现实成果缩略为美学政治常识，米哈伊洛夫斯基也是这样，他的以人类中心主义和价值哲学为依据的“客观方法”，残留着过多的社会学酵剂。

自从康德以后，哲学首先是对意识及其产生条件的评述。而自从实证主义者出现之后，客观社会学便是对生活的评述，正像由巡回派画家的肖像技法产生了玄妙的银版照相术一样，实证主义在美学与伦理学的土壤上，完成了生活教科书的创作(从车尔尼雪夫斯

基的《怎么办》到列夫·托尔斯泰的《读本》),完成了全面影响世界发展进程的仁爱设计(费奥多罗夫),也完成了俄罗斯尼采主义者的厌世说教,这距离复仇哲学和马克思主义者的镇压行动只有半步之遥了。

经典实证主义哲学的终结,在某种程度上埋下了经典现实主义和一系列庄严题材作品的危机。霍米亚科夫、索洛维约夫两类哲学思想的合流并没有使作家摆脱生生不息的世界和对其进行完美表达不力的感觉。于是文学体裁就需要变形,这样才能克服散乱无力的状态,求得一种新的平衡。在这种情况下,长篇小说体裁退居一线,只有能将世界"聚集"在主人公周围的抒情诗歌体找到了出路:这种复杂的循环结构的文体成了我们期望的"体裁样式",如:神秘剧(维·伊万诺夫的《炽热的心》)、昔日盛行的十四行诗(布洛克的《抑扬格》和《卡尔缅》就是这种开山力作)和长诗等等。"诗书"成了一种体裁,内有若干小标题,主人公和作者在感情上产生共鸣,克服了叙事诗的不足。

康德哲学还有一个贡献,那就是在它的影响下本体论和人类学第一次揭示了先验客体结构,确立了先验主体的地位。俄罗斯思想与康德纯理性和理性的二律背反格格不入。因此向康德挑战就具有了高尚神圣的意义。П.弗洛连斯基称,康德是引诱俄罗斯思想家误入歧途的"大骗子"[5]。反对康德哲学就是为了建立一种和谐的世界,在这个世界中,人类真正安居乐业,符合造物主创世的初衷,而文学家和哲学家联合起来,共建"美学神正论"(格林卡－伏尔加斯基的术语[6])。俄罗斯思想试图克服历来存在的本质上的弱点,即外在体系的抽象推断:它总是跳不出本体论、认识论、神学、社会学、美学、伦理学基本概念的框框。不过,有些人(弗·索洛维约夫、С.特鲁别茨科伊、П.弗洛连斯基、Н.洛斯基、С.布尔加科夫、С.弗兰克)在这方面还是有所突破的。

在这危机年代,文化会进行反省,追忆过去的文化模式,这里说的是创作动机中深层的心理学和物理学特征,正是这种特征决定了俄罗斯文化的内涵,树立了它的精神"圣像"。上述民族的(和创作的)习念中有一种成分便是虚无主义,现用一个更令人敬重的词,那就是否定后肯定(即通过否定建立起来的肯定)。

我们感兴趣的不是神学的否定后的肯定(反映在布尔加科夫的《非黄昏之光》中,1917),逻辑上的可能性,而是作为创作行为原则的否定后肯定的修辞法。

俄罗斯的癫狂乃是历史上神学否定后肯定的第一种形式。悲剧演员、"英雄"世界中的反英雄、疯修士从不惧怕任何人,因为谁也没有经历过他们那么多的考验,他们那些哼哼唧唧的话说得却是唯一的真理[7],他们的词藻并不华丽,却一言九鼎。发狂、出丑、"装腔作势"(陀思妥耶夫斯基语)、作怪、出洋相及其他否定后的肯定的小动作,所有这一切都是基督教的伎俩,意在于表明疯狂并非今世才有,"疯狂是因古希腊人存在而存在的"(圣徒语)。精神癫狂成了俄罗斯文学中哲学自由,甚至命运的表现形式。从这个意义上来说,我们发现恰达耶夫、果戈理、托尔斯泰、索洛维约夫(同陀思妥耶夫斯基笔下的主人公们一

样）等人的行为中有种内在的癫狂。将外部表现截然不同，而内部有着相同起源的未来派插科打诨，象征派（弗·索洛维约夫派的圈内[8]）的"行话"，以及营造完美生活的实践经验进行比较，我们发现精神癫狂已化身为虚无主义和对最高真理否定后肯定式的探索，影响了一系列作家、画家、音乐家的神秘感受，连同弗·索洛维约夫、安德列·别雷、斯文齐茨基、弗洛连斯基、列米卓夫、杜勃罗留波夫、克柳耶夫、赫列布尼科夫、罗赞诺夫、谢苗诺夫、切斯特年科夫这些人物一起，回到了自己的故土，这时它既保存着对历史渊源的记忆，又具有了20世纪创造性的气息。在新时代的条件下，普拉托诺夫认为，俄罗斯人的生活可以"前进"，也可以"后退"，而且"在这两种情况下都能保全自己"，"真理总是以谎言的形式表现出来，这是真理的自我保护，大家都是这样学习真理的"[9]，俄罗斯人只是对本国"否定后肯定的总和"进行了评估。经历了"怀疑考验"的"奥萨那"（陀思妥耶夫斯基语）是俄罗斯追求通往真理的榜样，她的形象铭刻在俄罗斯传人的心中。

列米卓夫在回忆自己青年时期的文学生涯时，提到了一些"古怪的"行踪不定的人，如：舍斯托夫、别雷、罗赞诺夫、布洛克，他说："正是这样一些古怪的，似乎不是正常人的'傻瓜'具有伟大的天赋，他们的耳朵和我们的不同。"[10]上帝的真理难以用平缓的言语表达，它的表达需要借助"癫狂的"、高超的修辞手法；这是"一种特殊的'癫狂'，一些作家以之使自己备感恐慌的心灵再遭劫难"[11]。列米卓夫塑造了一系列的癫狂人物的形象，如《池塘》（1905—1911）中的疯肖马，《钟》（1908—1910）中的马尔库沙－拿破仑，《第五场瘟疫》（1912）中的沙巴耶夫老头。阿库莫夫娜的形象在《梅花姐妹》（1909—1910）中占有特殊的地位，同时代人认为作者在这一形象上体现了罗赞诺夫的癫狂性格[12]。癫狂是俄罗斯一种神圣的思想，世人因之得到宽恕和救赎[13]，因此列米卓夫十分珍惜这种品性，罗赞诺夫对癫狂的否定后的肯定和舍斯托夫的"非教条主义"，前者神秘的"乡土主义"和后者非线性的（唯理论认识的否定价值）认识论，都令列米卓夫认识到在进行创作时使用"张狂的词语"，实施癫狂的行为是天经地义的，完全符合俄罗斯写作活动的原本特性："……这是一种天籁之声，是阿瓦库姆从俄罗斯大地最深处发出的'呼唤'的余音。"[14]

这是经历了自我否定和"怀疑烈焰"洗礼的定论（弗洛连斯基的这一论题，再现了古老的希腊术语"эпохэ"，即"怀疑"、"制止"之意），从而我们发现了俄罗斯文学创作活动的基本原则，这是白银时代的一份文化遗产。

印象主义者（安年斯基）和象征主义者是世纪之交新语文的先锋，他们必须从根本上改变与现实对话的情态向量。人们通常认为，索洛维约夫乃是象征主义者世界观的导师，象征主义者都直接师承于他。神话是由象征主义者自己创造出来的。索洛维约夫逝世后，近象征主义者们写了不少篡改他生平事迹的书（只须看看《谈索洛维约夫》（莫斯科，1911年）这部文集就足以说明），索洛维约夫1895年在《欧罗巴导报》上对勃留索夫的文章（《俄罗斯的象征主义者》，1895）进行了尖锐的批评，他还写下了《抵制执行票》这篇檄文。由此

足以看出，新理想的信徒大大激怒了索洛维约夫，在这位思想家看来，罗赞诺夫、梅列日科夫斯基、菲洛索福夫追随的是魔鬼般神秘的“东西”，“它实在的象征是腐烂的尸体”，而不是宣传者诡称的“新的美丽”[15]（试比较：布尔加科夫文章的标题《美丽的尸体——毕加索的绘画》，1914）。

象征主义者在B.索洛维约夫身上视为象征物的东西，对于索洛维约夫这位思想家来说不过是一幅“简图”，即世界及其有活生生的美好实体在本质意义上的浓缩（索菲亚、永恒的女性气质、物质与超物质、光明与埃罗斯）。在美学向量中，索洛维约夫的象征物是一种存在，是间接描写（就像认真听从上天召唤的降神者所作的记录），即艺术描写的对象。象征主义者的象征是一种美学构成，它们挤入存在之列，之后又反客为主，甚至取而代之。索洛维约夫的象征学和象征主义者创作的神话学的结合是富有成效的：象征主义者“分解”了哲学家的简图（即“图标”、“模式”），使之成为有力的美学手段。象征从抽象的本体论的范式变成了机会论（具有原本的隐秘性）的形象规则，并成为先锋艺术实践的“材料”。

这一过程是对话语概念的重建。在生活构建、神话创作、巫术、审美表演理论中，整个世界都可以用话语来表示，而且话语是任人操持的——象征主义者激昂地“阅读”、“释译”、“改写”、“创造”、“改变”着它，一句话，他们就像巫师、导演和“话语生活”中的人一样游弋其中。象征主义者所采用的元历史视角的光学和诠释“阅读”的技术，使“历史内容”发生了不可逆转的改变。生活与其土壤的关系稍显密切，象征主义就蜕变成了昙花一现的自由想像（表现梦境、梦幻、噩梦、迷乱和其他一些“狄奥尼索斯式”欢愉）的美学游戏。被象征化了的现实就是其对现实的描写，就像空想主义或者数学中的描写一样（见：奥斯林德尔的《两个故事》，1907），于是“做戏的人”就可以根据游戏规则赋予现实一定的真实度。象征主义和后象征主义虽经历了一场异常复杂的演变，却在象征的概念上没有产生分歧，两者都一致认为，象征是新本体论和各个领域美学逻辑赖以存在的基本条件。

在象征哲学发展的进程中，弗洛连斯基仍像“现实主义者”一样对狭隘象征主义的“唯名论”（这是中世纪的一个古老的反对派，它对共相存在这个重大问题持不同意见）进行非难，弗洛连斯基认为，改变了精神面貌的“另样”世界“就会变成象征，亦即由描写和象征行为主客体组成的活生生的有机统一体”（《上天与经验》，1904[16]）。

尽管别雷极力想拓展象征的概念，他还是停留在象征主义者所鄙视的实证主义认识论的观点上。他的各种象征都是一些标识和记号，即大都是一些映象，而不是索洛维约夫和弗洛连斯基（《象征主义是对世界的一种理解》，1905）所说的本质。别雷和勃留索夫一样，认为可以不靠有机的象征而预先进行认知（“阅读”），并用“相应的”语言掌握既得的认识（请与波德莱尔的《书信集》作比较）。维·伊万诺夫的“巫术”观与别雷和勃留索夫的认识论完全对立。别雷这位象征主义的师长在与写下《解密的钥匙》（1904）的勃留索夫的对话中称：“《解密的钥匙》把某些真理，即认识的客观条件当作了秘密。神话创作本身有着自己

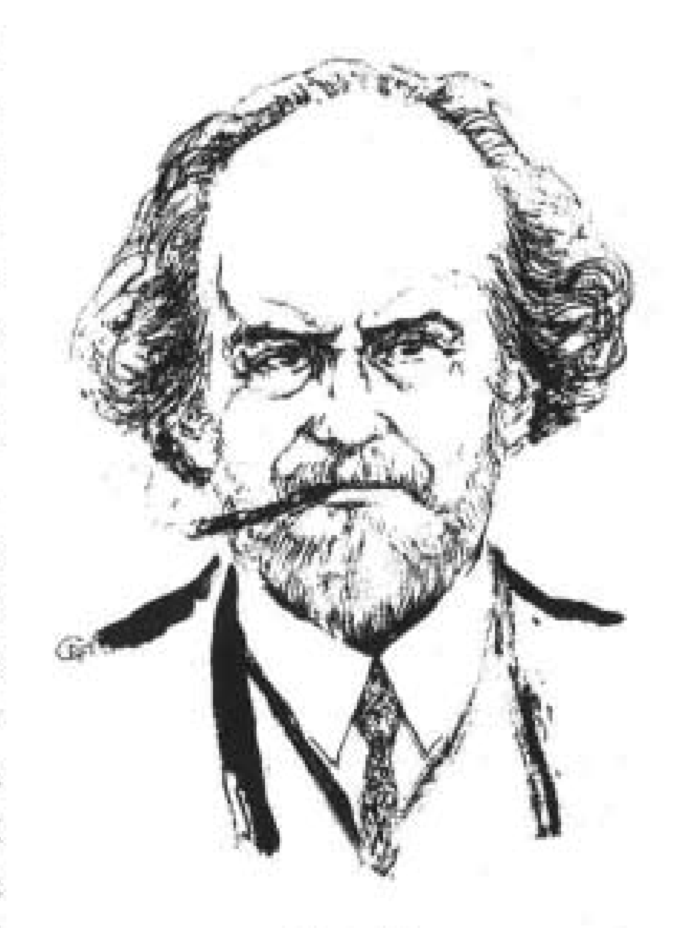
的真理；它完全没有体验到事物的客观本质与其真理有什么相应之处。它体现了意识的公设，同时对其亦属艺术创造深信不疑。因此，艺术对于我来说，主要是创作，也可以说神话创作就是一种自我确认和意志的表现，它属于行为，而不属于认识（信念也是这样）……"[17] 此后不久，《现代象征主义的两个元素》(1908) 一文中提出了象征主义可分为"现实"（对它来说，象征是认识的目的和手段，是神话和客观存在的各种事物的清晰再现）和"理想"（对它来说，象征是传递主体经验的手段）两种。作者更偏爱现实象征主义，因为这种象征主义可使人在冥冥之中贴近现实，贴近埃罗斯和关于存在的客观真理，亦即神话。

索洛维约夫的世界观异常复杂，他的新浪漫主义兼有中世纪的艳情、15 世纪的神秘和"新浪漫主义时代"的道德，人们对它各取所爱：有的试图保留生动的宇宙本体论的感觉（弗洛连斯基）；有的走入"惊险的认识论"，指望在超经验主义的领域中有所斩获（梅列日科夫斯基夫妇、勃留索夫、索洛古勃、别雷）；有的运用巫术进行随心所欲的神话创作（维·伊万诺夫）；有的从根本上改变了运作的向量，不是由象征（= 思想）到历史事实，而是由事实（= 象征）到思想，走上悲剧历史主义的蹊径（布洛克）。如此一来，索洛维约夫本人的话语就难以起到训导的作用，而只能增强记忆罢了：它提醒人们记住宗教 – 伦理传统是可靠的，因为它使得哲学中的绝对命令在日常生活和创作中得以直接实现。因此，白银时代人的历史要比思想的历史更重要，因为，日常生活中最初经验要比所有话语或引语更具说服力，同时，经验还证明了"形象"和"神话"可以在人们的眼前再现出来。洛谢夫早期的作品中，神话、象征、数字、姓名和形象都与带有鲜明的个性，及作者创作的哲学信念相吻合。勃留索夫的文集《地球轴心》以同索洛维约夫论战的形式坚持艺术本体论，从而走上了"梦幻"和"现实"的哲学道路[18]。

对待索洛维约夫的态度，也是白银时代作家们对待刚刚逝去的那个时代态度的反映。象征主义世界观的先驱者开始了积极的探索，他们几乎汇集了所有的文学经典和斯拉夫派前辈的作品，在浩如烟海的文学遗产中重新领会普希金、莱蒙托夫、果戈理、丘特切夫、陀思妥耶夫斯基、迦尔洵、列·托尔斯泰、契诃夫作品的精髓。1935 年别尔嘉耶夫回忆道："在产生了美学批评和印象主义批评的同时，也出现了哲学批评，乃至宗教 – 哲学批评，人们得以鉴赏到陀思妥耶夫斯基和托尔斯泰形形色色的鸿篇巨制，他们的创作开始对俄罗斯的意识和思想产生决定性的影响。"[19]

新的批评不仅保持着评点社会的激情，而且具有哲学的深度，形成了"纵向的"（个人特定的）分析方法。白银时代的哲学批评成了 20 世纪的主导思想，陀思妥耶夫斯基创作中的个性哲学（个性意识结构、既爱又恨的固有双重情感等等）乃是其理论基础。陀氏文学遗产的诠释者现在创建了一种哲学的语言，这种哲学后来被称作存在主义和人格主义，这就是沃伦斯基富有表现力的评论（《卡拉马佐夫兄弟的王国》，1901；《愤世之书》，1904；《陀思妥耶夫斯基》，1906）、梅列日科夫斯基的文论（《谈陀思妥耶夫斯基的〈罪与罚〉》，1900；

两卷本的专著《列·托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》,1901—1902;《俄国革命的预言者》,1906)、罗赞诺夫青年时代的著述（《谈陀思妥耶夫斯基》,1894;《陀思妥耶夫斯基关于"伟大的宗教裁判者的传说"》,1894)、舍斯托夫的文章(《陀思妥耶夫斯基与尼采·悲剧的哲学》,1902;《预言家的天才》,1906)、别尔嘉耶夫的文章（《伟大的宗教审判者》,1905)，以及别尔嘉耶夫和别雷早期的一些作品。世纪初的现实通过陀思妥耶夫斯基《群魔》的呐喊,传入了宗教复兴思想家的耳中,1913 年《群魔》改编为戏剧上演,高尔基又发表了剧评,因之更多的人卷入其中，使思想界再起波澜。此后,哲学上的钩沉使陀思妥耶夫斯基作品显示出更强的历史和哲学况味(维·伊万诺夫,别尔嘉耶夫),而人格主义问题则成了侨民学者研究陀思妥耶夫斯基的主要内容。维·伊万诺夫用宗教人类学探讨俄国的发展道路(《俄罗斯面面观》,1916),用美学和诗学探讨了主人公命运中世界性悲剧存在的自我暴露(始自早期的文章《陀思妥耶夫斯基与悲剧小说》,1911;《小说〈群魔〉中的神话要素》,1916；这些作品在定稿前是《陀思妥耶夫斯基：悲剧—神话—神秘主义》(1932)这本书的一部分,在这些著作中他直接运用了陀思妥耶夫斯基的人格主义的历史哲学方法)。这样,外部活动的悲剧因素被纳入主人公的意识之中,个人的经验及其全部存在的要素(罪恶与神圣,美与丑,生活的欢愉与悲哀,善心与恶意,抗神与拥神,犯罪的界定与亲情的伦理)直接投射到历史之中,投射到遥远的,可以预期的历史空间之中。



别尔嘉耶夫

俄国埃罗斯的形而上学源自陀思妥耶夫斯基及其前辈们，从陀思妥耶夫斯基著作主人公的对话中,可以发现神人与人的细微差别。在陀氏小说中,清清楚楚地提出了"另类人"的问题,显示出"行为意识"(巴赫金)的对话风格。人们以陀思妥耶夫斯基的思想检验城市哲学能否立身;讨论基督人类的宗教思想和元历史的前景;廓清了宗教生活中诸多特有因素。

如果说白银时代是以形而上的美学来解读陀思妥耶夫斯基小说的,那么以列·托尔斯泰的形象为中心的问题则有着另外的性质。这里提出的问题涉及的是现实世界中的实际

应用，而解决生活意义的问题需要对返璞归真进行再理解。人的生活应是健康的，不为心理反省所误导（托尔斯泰认为庄稼汉和小孩永远是正确的），应遵循福音书圣训的真义。

"守朴"是神圣的，是天经地义的，是做人之大道。"生活小说"成为人成长的教科书和敬畏上帝、为生活负责的科律。巴赫金正是在这个意义上谈及对安娜·卡列尼娜进行严厉惩罚的上帝，即审判她良心的那位旧约中的主宰者；另一位思想家别尔嘉耶夫心目中的上帝与托尔斯泰理解的上帝相似（《托尔斯泰宗教意识中的旧约与新约》，1912）。托尔斯泰的"守朴"是构建埃罗斯的本体论原则，它可以造就世界大同，这种美好的简朴被认为是多神教时代的回归。费奥多罗夫 1898 年写道，托尔斯泰知道的只是消极的善良，只是指出了不应该做什么（《什么是善良》）；维·伊万诺夫认为托尔斯泰的教会虚无主义是"我国文化中的苏格拉底因素"（《列夫·托尔斯泰与文化》，1911）；罗赞诺夫指责这个隐居在亚斯纳亚波良纳的人不了解神圣的生活意义（《列夫·托尔斯泰与俄罗斯教会》，1911—1912）；别雷则强调托尔斯泰说教的消极性（《俄罗斯文学的现在与未来》，1909）。托尔斯泰的勿以暴力抗恶思想一直受到白银时代思想家的批评，然而他们在对托尔斯泰的非难中也添加了革命狂热的成分（别尔嘉耶夫的《三个纪念日》，1911；《俄国革命的精神》，1918）。1912 年出版的《道路》文集（《第 2 辑，列夫·托尔斯泰的宗教》）中的洒脱文字明显地流露出作者们的沮丧情绪：按照他们的观点，托尔斯泰更像一位道德说教者，而并非艺术家，因为大山也能生出小鼠。侨民们也把同托尔斯泰的争论带到国外：П．司徒卢威、洛斯基、伊林、比齐利、斯捷彭等人也作为托尔斯泰的文化继承者对先师的思想提出质疑；20 世纪 20 年代中期，在激烈论战中，出版了伊林的《以暴力抗恶》（1925）。


布尔加科夫

围绕托尔斯泰思想进行争论是这一时代哲学－宗教领域中最严重的一场争论，这导致了对现行东正教信仰的思索，"历史性基督教"的反对者十分惋惜地在托尔斯泰身上看到了批评基督可能导致的结局。这时，在他们的眼里，托尔斯泰还是个基督教徒。斯

捷彭对此这样写道："没有一个作者怀疑托尔斯泰是基督教徒，无论布尔加科夫，还是弗兰克；无论司徒卢威，还是吉皮乌斯……他们都是这样认为的。"[20-21] 托尔斯泰主义对文化有益于普通民众的疑虑与白银时代的唯美主义形成了鲜明的对比。

正如言必行的索洛维约夫一样，托尔斯泰的个人品行及其著名的"出走"乃是言行一致永远鲜活的象征，托尔斯泰最后的行为激励许多同时代的人同仇敌忾，奋起效仿他的榜样，冲破"旧世界"，奔向自由。

另一方面来说，托尔斯泰为19世纪的启蒙主义者们的共同事业鞠躬尽瘁，而实用主义的伦理学并没有形成一种新的实证主义体系。托尔斯泰为白银时代提供了大规模现实主义写作的经验，提供了认识人的外在表现和"心灵辩证法"的范例。主张精神复兴的思想家认为，托尔斯泰面对深奥的生死问题时产生的恐惧，使得他否定了自己的哲学探索，但是他现实主义的强大力量弥补了其思维型剧作的不足。

2 哲学内容的确定

1. 心灵、埃罗斯、他人

陀思妥耶夫斯基的行为形而上学、托尔斯泰营造社会的善良理想、果戈理用怪诞阴森的手法描写俄罗斯所特有的威严的魔鬼论[22]，促使俄国思想界创建了一种根植于本国传统，以精气和心灵神秘主义为形式的人类学。尤尔凯维奇提出了把理解"心灵向善为道德行为之本的形而上原则"视为己任[23]。涅斯梅洛夫的人类学同样认为，在世界上营造善良的氛围本是人类的分内工作(《关于人的科学》，1896)。后来，弗洛连斯基[24]、维舍斯拉夫采夫(《宗教中心灵的意义》，1925；《基督教神秘主义与印度神秘主义中的心灵》，1929)、伊林、弗兰克发展了神学和心灵哲学。涅斯梅洛夫、弗洛连斯基认为，心灵可以接纳世上的痛苦，这证明人是现世的圣人，即现实中个性完善的形象，而维舍斯拉夫采夫则认为，心灵之所以神秘难解，是因为人有着"独自"的强烈感受和体现个性的渴望。很久以前卡拉姆津的《莫斯科杂志》就提出一个公式，根据这一公式，作家应是"职业的心灵守望者"，这一点即使在白银时代心灵哲学和抒情"心灵索菲亚说"处于转折关头之际也是正确的。俄国诗歌中的这一主题历来具有两个重要观点：1)"人置身的世界是共济的(或孤零)"的；2)"心灵"的意义是与"智慧"、"理性"、"精神"、"肉体"和其他一些诗歌中人的"常数"联系在一起的。我们并不打算泛泛地对这一主题进行论述，只是列举我国处世态度方面一些典型的例子。

世纪末人的心灵备感疲惫和"虚弱"(陀思妥耶夫斯基早期小说用语)，这也是纳德松

作品的基调;心灵无望的期待成了平淡无味的主题(科林夫斯基的《心灵之歌》,1894)。在安年斯基的《小柏木匣》(1910)中,石头想与木偶做朋友,而"…心灵深处发出警告,他们这样做没有好结果,本就充满可怕的孤独,老木偶只能兀自漂泊"。对于吉皮乌斯来说,"心灵意识"是"痛苦"的别名(《阶梯》,1879)。在她的诗歌中,"心灵"处于"永恒"的语境之中,"心灵是忠贞不渝的"(《爱是唯一》,1896);"心灵是永恒不变的。……我在改变,但我没有背叛"(《微笑》,1897),她说的是没有背叛艰苦的创作(诗歌),"衰弱的创作的心灵啊,你比你的创作者更坚强"(《感伤的诗歌》,1896)。那里是一派冷漠景象,像凡人对待那颗冷酷的心一样,世人对待世界的心态是冷漠的,忘川一带的景象也是冷漠的(《那里》,1900),但是,正因如此才产生精神爱情,"心越冷漠,越能取悦于上帝"(《老者的话》,1902)。吉皮乌斯抒情诗的女主人公通过近乎鞭笞的强力作用去感受心灵:她的形象与"针叶"(《松树》,1902)、"带刺的温柔"(《苦闷之乡》,1902)、炽热的炭(《受难者》,1902)、冰的断层(《毁灭》,1902)和锋利的剑(《回忆录》,20世纪40年代初)为伍,甚至十二月党人的"心灵建树"在她这里也获得了意想不到的诠释:"尖刻"(《12月14日》,1909)。吉皮乌斯的抒情诗将"心灵结盟"视为对决(丘特切夫式的主题:《长腿秧鸡》,1904);视为大千世界心灵的进化(《破碎》,1904);视为圣母玛丽亚(《永恒的阴柔》,1928)和心灵基督(《不妥当的韵脚》,1911)内心永恒阴柔的神兆;视为倾心的祈祷(《暗自》,1926);视为伟大都市的亡灵(《彼得堡》,1919)。最后,有必要提一下描写不听话天使的那部抒情叙事诗《三个儿子三颗心》,吉皮乌斯在手稿上注有"在圣母玛丽亚的标志之下"、"1918年7月,于圣彼得堡"的字样。吉皮乌斯的抒情诗是悲剧性的,反映了世界无可挽回的分裂。这是个失谐的世界,并不符合霍达谢维奇所说的下列存在样式:"你无言地向我展示,你在白色的细亚麻布上勾连的接缝多么妥贴,而我却想:我的生活就像一条丝线,上帝就是用它把一块轻柔的布料严丝合缝地缝合。"(《无言》,1918[25])

在《沉重的七弦琴》(1922)中,"心灵"明显地让位于普叙赫,至此抒情主人公不再是"灵魂想要祈祷,心里充满敬意"(丘特切夫语),但是灵魂操纵着内心的活动,似乎它就是心的漂浮的"身体"(《往往就是如此》,1920),而且"心灵的盲目智慧"也被否定了(《心灵的盲目智慧,你意味着什么》,1921)。霍达谢维奇所说的"邪恶的心灵"完全属于尘世,它时刻诱惑"普叙赫纯洁的幻想"(《诱惑》,1921)。霍达谢维奇一反传统,创造了新的心灵形象——吝啬骑士(《心灵》,1916)。

我们在库兹明娜-卡拉瓦耶娃的诗歌中见识到了宗教那颗"会唱歌的心灵"的纯洁,这位诗人生活和诗歌创作的主题是:心灵平和才能走向上帝,"步履要稳健,切忌匆忙;沉重的担子压在肩上;而心灵却那么安详端庄;生活的道路就这样漫长"(选自《卢菲》诗集中的《登程》,1916)。后来"心灵"进入了圣母玛丽亚营造的仙境,"我心在歌唱,像小鸟为永恒的圣像歌唱"(选自《诗集》中的《我没有记住约言的时刻》,1937);"心灵啊,你可知道,纵酒

狂欢是何等惬意；尽情欢乐吧，那是'神仙过的日子'"（选自《长短诗和神秘剧》，1947）。

"心灵"是维·伊万诺夫《炽热的心》中五大神话元素的中心，作者用象征性的词汇、世界神话的画面及其文学形象为我们勾勒出一幅"心灵"的轮廓，显示出其最古老的原型。它是那么奔放而明快，热烈而滋润，它是满怀柔情蜜意的埃罗斯和有神秘心计的耶稣的象征，是共济会心迹的标志，是对爱的献身的贴切譬喻，是大千世界爱心的演绎，是互作牺牲的伦理，是富有创造、牺牲、复活精神的心灵"神话"，所有这一切只是维·伊万诺夫"心灵"含义的一小部分[26]。伊万诺夫的"心灵"有一种直觉，上帝通过他的"心灵"画出上下行道路的中心线，铺设了一条苦恋之路。另外，"心灵"是人类特有情感的记忆和记载，因为，心灵"不是心脏，而是文化语境中的灵物"[27]。

"心灵哭泣"、"隐忍心灵"的疲惫和颓世对人心灵造成的隐痛是列米卓夫早期创作的重要主题（他频频使用"心灵"一词）。他的长篇小说《池塘》中的主人公尼古拉，像基督那样与命运抗争，是作者塑造的一个心灵"淌泪"的形象："心灵在哭泣，悄声哭泣，像孤家寡人，绝望的孤家寡人；像备受攻奸的人，无助的备受攻奸的人；像命运的弃儿，任凭摆布的命运的弃儿……那是一颗温柔的心灵在众心险恶的世界中发出的哭泣。"[28]

心灵哲学的个性意向一贯为俄罗斯人格学所支持，埃罗斯的哲理与心灵的神话成分相关。俄罗斯埃罗斯的特点就是富于牺牲精神。宗教思想家在解释陀思妥耶夫斯基作品中"爱＝恨"这一公式时认为，埃罗斯造就了灵魂的血统，她也产生了狂乱不羁的行径；埃罗斯是友情的化身，又是无意识的升华物；这些爱的变种可能被人格化，生成截然不同的人物（如梅思金和罗戈任），也可能生成伦理上难定是非的混合型人物（《斯维德里加伊洛夫和费多尔·巴甫洛维奇》）。在卡尔萨温《爱的思想家费多尔·巴甫洛维奇·卡拉马佐夫》（1921）一文中，卡拉马佐夫的家庭被看作多种思想合成的代表，卡尔萨温将卡拉马佐夫定为思想家（此前有维·伊万诺夫、别尔嘉耶夫，此后有施坦因贝格、巴赫金都持同样的观点）。他们的依据是陀思妥耶夫斯基建立的多层次的世界观，其旨在向读者展示悲剧的必然性，在作品关键环节和要害部位将这种必然与淫乱和圣洁、美好和罪孽、对完美的渴望和破坏的冲动、贞洁与淫荡、粗俗的肉体占有和富有牺牲精神的爱恋附合在一起。无意识情欲的泛滥就形成暴和淫，注定会使埃罗斯变成塔那托斯（希腊神话中死亡的化身）。卡尔萨温在仔细研究了德米特里·卡拉马佐夫的生活轨迹后指出，在卡拉马佐夫看来，"爱永远是一种强暴，它总是渴望所爱的人为自己献身"[29]。弗洛伊德在写作《快感原则的另一面》（1921）一文时，注意到了俄罗斯人性格和创作中爱与死的双重性，这篇文章认为塔那托斯是人行为的第二种主要显性。当代研究者认为，"这一思想在托尔斯泰的反对纵欲的作品（在他的此类作品中爱必定会招致死亡）、索洛维约夫晚期的文论、索洛古勒的一些尸恋小说、伊万诺夫的狄奥尼索斯式抒情诗、列昂尼特·安德列耶夫的戏剧作品和别尔嘉耶夫的哲学以及巴赫金的狂欢幻想中业已实现"[30]。

丘特切夫式的爱的形象是"一场宿命的决斗"，一场现实爱情生活中和"现实"作品中恋爱中人的决斗，它必定导致致命的冲动和真正的毫不做作的殉情(勃留索夫的小说《一个女人的最后日记》(1910)坦称："我们的爱就是丘特切夫说的那种'宿命的决斗'"；小说《十五年之后》(1909)的男女主人公之间的关系也"演绎成了一次次痛苦的决斗")。

黄金时代文学中优雅的恋情和古典浪漫主义文学中美仑美奂的痴情，到了白银时代变成了冷酷的、复仇的埃罗斯。游戏式的色情侵入了生活，于是导致了"真正的毁灭"。在勃留索夫的小说《莫扎特》(1915，发表于1983)中，拉特金这位浪漫主义小说的主人公试图超然于猥琐的现实生活之外，在他周围营造一种新质的，可称之为"游戏"的生活。勃留索夫笔下的主人公们经常以"浪漫"人物自居，在生活中扮演滑稽或悲剧角色。他一篇小说的女主人公就甘愿这样做，她说，"要知道我们这些人在生活中都是演员，我们与其说是在生活，不如说是在表演生活"(《为自己还是为他人》，1910)[31]。小说《她的决定》中的玛丽"像情节剧中的女主人公一样"，表达了自己内心的情感，而《胜利的祭坛》中格斯佩里娅的行为则应视为"达到了炉火纯青般的游戏"[32]。

勃留索夫对康德、席勒的游戏创作理论持怀疑态度，因为他在这种游戏中并未发现这一理论的"无目的的合理性"。当时，大多数先锋派对这种游戏颇感兴趣，而勃留索夫却故弄玄虚，试图将生活与艺术融合起来，这显得过于不入时了[33]。《莫扎特》主人公用游戏代替生活的尝试遭到了断然的谴责："他想到的是席勒的理论：艺术产生于游戏。'我也是艺术家呀'勃留索夫这样为自己辩解。但之后他又嘲笑自己的观点，自问自答地说：'谁会相信你呢？摧残人们心灵与生活的游戏也是好的！'然而，游戏，宿命的游戏，它恶毒得很！"[34]埃罗斯处在没着没落的境地：爱情被诱惑暗中换置(《不能指望的人》，1902；《初恋》，1903；《只有爱的清晨是美好的》，1913)；或者用艺术偷换爱(《大理石头像》，1902)；或者以恋物代替恋人(《半音符》，1902)；或者走进爱的幻境，以虚代实(《小步舞》，1902)，这就是勃留索夫小说的特点。他的文笔冷峻，却表现出爱的宗教式狂热(如《热情的天使》，1907；《胜利的祭坛》中的女主人公)。他的作品真实地反映了不求进取的平庸生活(《达莎的订婚》，1913)，这是勃留索夫颇为成功之处。

吉皮乌斯的小说继承了契诃夫(日常生活诗学)和陀思妥耶夫斯基(主人公关系的形而上学)的文学传统。由于这两种传统的交合，俄罗斯经典作品中的埃罗斯实现了从没有爱情的日常生活直接"转移"到一个"隐秘"领域，于是爱情一改以往饱经苦难的形象，变得真实而可及了。吉皮乌斯爱情小说的基本主题就是力求将"爱与生活结合在一起"[35]。但是，尘世某些不可违反的律条使情人们的幽会成为信誓旦旦的离别，吉皮乌斯的埃罗斯生离死别，有情人难成眷属，甚至至死都无法结合(《苹果树开花》，1893；《无言的女郎》，1912)。这些小说的新意是营造出埃罗斯的神秘，其主题是爱情的受阻或移情负心。恋爱中的主人公站在通往地狱或者天堂的门槛上：这道门槛或是一面镜子(《镜子》，1896)，或是大理石

墓碑上的浅浮雕(《生者与死者》中的女主人公迷恋的对象,1897),或是健全的思维与鄙琐生活的反差(《疯女人》,1903,其中的女主人公认为,对于精神病人来说,宁可困死在医院里),或是鞭笞派的"无意识"(《索科季尔》,1907)。人们一旦成为行尸走肉,埃罗斯也无能为力;他们如若未老先衰,便对生活彻底失去信心,这就是小说《月球上的蚂蚁》(1910)的主题。这部小说的情节取自于威尔斯的《月球上的第一批居民》(1901),不过其悲剧气氛更加浓重,与卡夫卡著名的《变形记》近似,而卡夫卡的小说要比威尔斯的晚六年。吉皮乌斯的《话说往昔》(1916),剧本《绿戒指》(1914)等充溢着布洛克作品的绝望、狂乱的色彩。在《雨果·玛丽亚》中,女主人公向绝望的男主人公说了些"悄悄话",使得愁云惨雾为之散去。她究竟说的是什么,不得而知。但不同时代的读者都会心领神会:解除生活中危机的法宝就是索洛维约夫、布洛克式的"快乐与痛苦相辅相成"的公式,爱是充满生机和包容精神的,以爱的名义可以战胜僵死的生活。

罗赞诺夫一反爱即死亡(卡尔萨温语),将爱与家庭割裂开来(别尔嘉耶夫语)的传统观念,创立了诗歌人类学,它阐述的是家庭情爱不可或缺的哲理和温馨记忆使人幸福的伦理。他的论述否定了自古以来关于爱与死亡的两重性的观念,更新了关于罪孽的概念,破除了讨论家庭生活和性孤独的禁忌。在当代人对"暧昧关系"十分好奇的背景下,罗赞诺夫畅谈人是血肉之躯,肉欲、恋情和夫妻生活是高尚的,于是,在他的文学创作中产生了令人感动的圣洁形象,那就是东正教崇拜的圣母玛丽亚。罗赞诺夫并没有打算创建新的情感哲学,但他恢复了前哲学的地位,使感性的人回归到神话的气氛中去;他要树立起新的爱神,无论异教徒还是泛神论者都信奉她,当然,我们这时必须把罗赞诺夫是在社会-基督教的意义上发展了"家庭问题"这一点置之度外。虽然罗赞诺夫对卢梭的理论持不以为然的态度,但他还是效仿这位日内瓦隐居者的榜样,力求"改变同时代人的原生质"(《让·卢梭》,1913)。罗赞诺夫的理论并非脱离生活的空谈,他的世界观是个有机的整体,他力图在日常生活的自我发展中寻找其逻辑性。真正的,得以安身立命的真理存在于日常生活之中,它不是哲学上所说的那种"存在"。传统的"埃罗斯智慧"在罗赞诺夫这里变成了智慧的埃罗斯。当然这需要如下的条件:弄清爱情对世界感受的历史结构;亲自感受本民族血肉之躯的欲念;将民族心理学与自然景观描写的形而上学相结合;深刻理解"我"是"双方"的问题;规范躯体的行为,确立新的有关规避和羞涩的道德标准,使之成为两人在第三者面前实施性爱的调节器;主张并强调"隐私",强化心灵预期对整个机体的影响,也就是创造一种埃罗斯的内心理论。

在罗赞诺夫的内在对比中,俄罗斯日常生活、哲学、语言艺术中的埃罗斯是个优美的内部对立统一体,展现出了"我"内在的精神品德,并发现了表现神界绝对价值的他人。

"他人"在俄语中还有"对方"之意[36]。在巴赫金早期著作中"他者"具有完善、谅解、拯救任何的"我"的意义,"我"由于过度关注自身,便有可能失去存在价值,变成毫无美感的

人物。“他人意义”的向量有两层，巴赫金有两句话就足以概括，一是“我怎么对待他人，上帝就怎么对待我”(《文学创作美学》,5 页)；二是他用来表示东正教友情观的一句话，“什么是友谊？那就是借用朋友的眼在上帝的身上看到自己”(《柱石》,439 页)。第一句话讲的是满怀爱心的阳世为拯救濒临死亡的凡人所作的最后提醒；第二句话则推出一个“悲情友谊”的概念(《柱石》,414 页)。弗洛连斯基关于兄弟情谊的思想在巴赫金美学弥撒的背景中获得了特别的意义，《柱石》(459—460 页)中指出这一思想与费奥多罗夫关于认识并克制“非兄弟情谊”的论述是颇为相似的。对于弗洛连斯基来说，“我”和“他人”的相遇发生在“第三个人的面前，也就是第三者面前”，营造兄弟情谊的构想在三位一体的“本体内部”得以实现(《柱石》,436、439 页)，而在“共同的生活”中，亦即作为耶稣圣体的教会生活中得到了充分的体现。在这种神话中，巴赫金发现了独特的基督教的“他人”本体论(《文学创作美学》,52 页)。在费奥多罗夫看来，他人的世界是“亲人”的世界，这些“亲人”克服了作为本体与家族和故土分离物的非兄弟情谊。费奥多罗夫关于“共同事业”的设想被布尔加科夫认为是“耸人听闻的”[37]，但这却引发了罗赞诺夫关于精神上无亲人和精神无所依附、难觅知音的思考[38]。我们试将费奥多罗夫“共同事业”的设想与巴赫金哲学的幻想进行一番比较。

在新的物理学和相对论所描绘的世界图景中；在至上主义“分解”式的绘画和将建筑与雕塑的区域进行重新解析的先锋拓扑学中；在音乐的十二音律作曲法和立体派的文学中，由于新康德“原子”心理学、弗洛伊德学说和尼采哲学的盛行，个体濒于备受威胁的处境。在这种气氛中，日益增长的对于固有习俗的忧虑之情，在索洛维约夫的“共同”、“协作”和其他神秘的集体性一贯主张之中得到体现。

在这种背景下，对于白银时代哲学探索是有现实意义的，“真相／面貌／假面”三段式的命运就特别值得注意。神圣的基督教教义将三段式的三级元素作如下诠释：“真相”是上帝、上帝的信使和圣徒的显灵像；“面貌”是人仿效上帝的相貌；“假面”是衰败尘世中人的罪恶的面目。“面孔”哲学的基本直觉在上个世纪的经典文学中业已具备，浪漫主义的恐怖美学在愤怒的彼得大帝的形象中业已得到反映(在普希金的《波尔塔瓦》中，“他长得令人恐怖”与“他英俊”的另一相貌相映成趣)。果戈理的兽貌描写法使《钦差大臣》和《死魂灵》中人物的“面孔和嘴脸”具有一种与之迥然不同的意义。

陀思妥耶夫斯基的《白痴》意在塑造一幅人类特殊的面孔，在这部作品中进入“表演”角色的列别捷夫，称阿格拉雅为“有身份的人”，称娜斯泰西娅·菲利波夫娜为“人物”[39]。萨尔蒂科夫－谢德林以启蒙的语句塑造出了复杂而概括的各种有失身份的人，身份缺失的悲剧也是契诃夫创作的重要主题之一。俄国精神的复兴通过身份哲学和对假面的分析，克服了个性的历史危机，斯塔夫罗京成了“假面”通常的样板：布尔加科夫称其外貌为“假面的假面”(《俄国悲剧》,1914)；别尔嘉耶夫则称之为“可怕的面具”(《斯塔夫罗京》,1914)；而弗洛连斯基对其的称谓为“代替面孔的石头面具”(《圣像壁》,1922)。“面具”成为日常生

活和先锋派文学不可或缺的主题,在日常生活中,'面具'或是一种建树创造(别雷),或是熵的文化财富(用谢尔盖耶夫－青斯基的话说"这是文明的创造物"[40]),或是神话游戏的对象(奥斯林德尔《加尼梅德札记》,1906;请比较维·伊万诺夫的《面孔还是面具》,1904)。

"相貌"还为神话理论术语所阐释(洛谢夫《神话的辩证法》,1930)。象征主义者进一步明确了人格主义的三段论的观点[41],维·伊万诺夫的《俄国的面貌与假面具:陀思妥耶夫斯基思想体系研究》(1917)一文给当代人留下了深刻的印象,其中写道"阿里曼的罗斯"(费多尔·卡拉马佐夫)与"柳茨费尔的罗斯"(伊万·卡拉马佐夫)是相对立的,而两者又都是"神圣的罗斯"(阿廖沙)。在三段式的范畴中,俄国哲学试图消除对"人"(从词源学上讲,即"面具")和"人群"的对立(迈尔《共产国际与俄国》,1918)。根据别尔嘉耶夫的观察,革命时期诞生了新的人类,即由于仇恨而变得畸形的半人(比较梅列日科夫斯基《未来的恶棍》,1905;特鲁别茨科伊《两只人面兽》,1918)。

世纪初的革命意识到历史的渊源遭到灾难性断裂,人也无望得到拯救,人格丧失殆尽。普里什文在1918年3月30日的日记中写道:"共同的苦难并没有使我们得救,与过去的种种联系均已中断,横亘在我们面前的是不可逾越的鸿沟。现在看不到人的真面孔了。"[42]列米卓夫似乎是倒读"真相/面貌/假面"这个基督教三段式的,并用兽形的比喻对它进行了发挥。《池塘》的主人公尼古拉"甚至觉得儿童的小脸上也戴着笼头",像患了精神病一样,"苍白的嘴唇边像盘绕着一条蛇一样,发出可怕的苦笑……小孩子真是率真无忌呀"。透过兽面,显露出人的真相(《池塘》中的象征物石青蛙):但见那石蛙"长着一双恶狠狠却又疲沓沓的人眼"(再看看那个有着人一样坚强意志、正直心肠的魔鬼);《钟表》的主人公涅利多夫面临红尘中的"诱惑",在内心生发了拯救灵魂的思考,"否则一切都会化为乌有——坚不可摧的神殿就会倒塌,望着你的伊利奴什卡的小脸蛋也会变成一张猴子般的嘴脸……"[43]。

弗洛连斯基的评论将颓废视为无个性的魔鬼性格的胜利。布尔加科夫在谈到毕加索早期的绘画时说,"这些活生生的面孔宛如魔鬼的有灵的圣像"(《美丽的尸体》,1915)。"面孔"人格学与他人、面貌相同的人、影像和镜子的话题有着密切关系。巴赫金说,人在镜子里看见的不是自己,而是假面,它是给他人看的影像(同时也是别人给自己看的影像)。如果"他者"能很快成为"朋友"的话,"我"和"你"之间就会引起彼此的反应。弗洛连斯基也认为,"你"就是"我"的镜子,而阿斯科尔多夫认为,这些"镜子"的影像会失真(《陀思妥耶夫斯基的性格心理学》,1922)。尼古拉·库赞斯基关于人是"上帝的镜子"的思想得到了卡尔萨温的支持(《七宗罪》〈Saligia〉,1919)。罗赞诺夫则认为,"创世纪"起始于"创人"(《月光人》,1911);正如基督教所描绘的世界图景那样,"美丽的哭泣面孔是世界的中心"(《在昏暗的宗教光晕之中》,1910)。白银时代的诗人认为在没有耶稣和索菲亚的世界里,世界精神会遭受危机,其表现为人们戴上了畸形的面具,这种"浪漫的索菲亚情结"遭到了别尔嘉

耶夫的强烈批评(《模糊不清的面孔》,1922;然而他后来又承认对斯塔夫罗京面具的偏爱,见《自我认知》,1940)。弗洛连斯基所说的“面孔”(表象、不成熟的气质、经验)与“面貌”(本质、原型、形象)是两个不同的概念,而谢尔吉圣三一大修道院及其创始人却主张形象和原型(面孔和面貌)二位一体,“如果说圣谢尔吉大修道院是俄罗斯的面孔,那么它的创始人就是俄罗斯的原型、俄罗斯的相貌、俄罗斯面孔的相貌”(《谢尔吉圣三一大修道院和俄罗斯》,1919)。在“圣像壁”上,“假面”是“暗中的冒名顶替”、“空泛的伪现实”和罩在面具上的个性外壳。弗洛连斯基带着他具体的“面孔”形而上学一起回到了被新柏拉图主义的直觉所滋润的神圣故园,这标志着基督教对个性记忆缺失的一切形式的批评进入了一个新的阶段,自此三段式中的要素被用作各种论述的标题[44]。

维·伊万诺夫的创作神学开发了“他人”的主题,并坚信“我”的充分表演是神人的刚愎自恋,是一种至美。他对关于奥狄浦斯的神话进行改编,将奥狄浦斯的行为解释为世界精神,他之所以娶母为妻是因为“不‘认识’自己的母亲”,这种世界精神背离了人精神的根本。修道院是一个清静的独自修行,以道济世的场所,人置身其中会对世界精神有新的认识,但仍难以认清世界精神存在的实质[45]。在俄罗斯评述奥狄浦斯[46]的著作中,伊万诺夫笔下的主人公的特点是以尼采哲学和普罗米修斯精神作批评(和自我批评),“世界上只有你是预杀者,你眼中没有上帝。于是你弑父霸母”(第3卷,200页)。在《人》(1915—1919)这部诗作中,伊万诺夫把人视为活的圣像(“圣像的创作者和圣像本身”,198页),担负着圣像的神圣任务,具有在虚幻的爱恋中进行自我创造的天赋,“上帝的相貌就是我喜欢的面孔,你意欲进行创造,但是由于爱恋自己,于是便创造了自己”(200页)。而自在的实情在取代了本体的投影后才被发现:应该将脱俗升华为高尚,而在高尚的爱的祥光普照下,尘世间会矗立起一个祥和的天国。“你”和“我”会在从属的向量中找到自己的位置。从属关系是种神圣的规范,在它的制约下,对于上帝来说“你的存在”不过是未知的“我的存在”的投影:“我的存在可使金刚石发光,我虽死犹生,生命之火熄灭了,却锻造出一个新我来,新我诞生了,故我死去了”(第3卷,203页)。人在爱时也就在呼唤着别人的爱,“你遇到弟兄时,请大声宣告:‘你是我的爱’”(第3卷,216页);“爱在为我歌唱:‘你是我的爱’”(第3卷,212页)。这种爱发生时有第三者在场,就是弗洛连斯基的《柱石》中所说的“第三者”,当生命体、创造力和创造物汇成庄严的浑然一体的交响曲的时候,人这个创造者的激情就被证实了,“世上只有上帝和你两个。上帝只创造了你,天上人间的一切不过是你在上帝面前的化身”(第3卷,238页)。

我们发现在伊万诺夫的这部作品中不存在敏感的个性意义上的人格主义,而这位象征主义的先师在论述陀思妥耶夫斯基的文章和后来评论陀氏创作的一本专著则不然。在《人》这部长诗中,主人公是人,但没有个性。这在某种程度上也可以说明这部作品何以具有庄严的宗教气息和典雅的文体。维·伊万诺夫气势磅礴的四行诗的词汇像史诗般丰富,

维吉尔、但丁、阿夫列里、奥古斯丁等古代名人贤士的名字时时映入读者的眼帘，宛如一部人类神话，而勃留索夫史诗般的抒情诗也具有这些特点，而且其诗意抽象朦胧，诗句的音律抑扬有致。布洛克终生置身在抒情诗的紧张创作之中，但终究未能逃脱成为时代浪潮牺牲品的历史命运。词语冷静的勃留索夫和构筑神话诗学的维·伊万诺夫都不是历史诗人，而是元历史诗人，伊万诺夫对其长诗《人》所作的注释便足以证明，他写道，"在通常被称为历史进程的辩证法中，我听到了类似与约夫争吵的对话，这一对话是在人和托特之间进行的，托特将自己神父的名字"我在"连同自己的形象和相貌一起赐予了人类，为了使尘世中拥有这个名字的浪子在返回家园时能够对神父这样说：'你在，故我在……'"(第3卷，743页)。

对个人和个性进行抽象是为了确定人的共性，维·伊万诺夫的作品以及高尔基的《人》(1903)和卡尔萨温的《交响的个性》都进行了这方面的尝试。卡尔萨温倡导一种独特的共性人格学，按照这种学说，个性是由诸多相同的天性形成的，它植根于每一个单独的人身上(《论个性》，1929)。然而，正是卡尔萨温在上面提到的论陀思妥耶夫斯基的文章中谈及非理性的暴力爱，他写道，"埃罗斯以他人服从和被奴役为条件……它好像是在考验着陀思妥耶夫斯基：是否还有其他不为暴力所克制的力量呢？于是埃罗斯戏弄并折磨着他"(《陀思妥耶夫斯基论》，268页)。在列米卓夫的小说《钟表》(1908)中，涅利多夫直言爱与死是可以转换的，他在爱与死的转换关头大彻大悟："啊，爱上一个人，就是要完全占有她，把她的一切化为自己的一部分，可她依然是她。……又爱又不想将爱人占有，是不可能的，而占有和灭掉一个人本就是一回事。"[47]

在俄罗斯文学中将"他人"一贯被理解为"异己"(别的"什么人")：奥勃洛莫夫委屈地对扎哈尔说："那么，我对你来说就算是外人了？"契诃夫笔下的商人不允许报纸上用颂词赞语来吹嘘他们，愤怒地拒绝"还有其他"这样的公文用语。我们知道自普希金以来有一个传统，那就是，在"异己"的身上寄寓着美好、富足、慷慨的生活。在俄罗斯追求异己就是追求美好，就意味着消除隔阂：彼此打破"我"的界限，以友爱和理解包容异己，相信在异己的身上也有求同的特质。

陀思妥耶夫斯基作品中的主人公的生存经验对"我"的理解一反传统：在陀氏的世界中展示了一种完全不同的人性，尽管在内心多元的条件下仍保持着完整的自我意识。俄国哲理小说的艺术经验，证明了人类世界自古以来就具有双重性：其中既有负面的理想又有否定后肯定的人格学原则。根据人格学原则，"我"通过对常人状态(受辱、发狂、现丑)的否定回到了所渴望的共性上来。这样，在对最新的相对世界面貌进行预测时，便有意识地袒露"我"既断续又一贯的天性。理解"他人"和被"他人"理解的问题是世世代代研究的课题——从世纪初的新康德派(维金斯基)、吉皮乌斯的文章《我非我》(1903)、罗赞诺夫的第一部著作《论理解》(1886)，到乌赫托姆斯基的外界优势学说、维·伊万诺夫和别尔嘉耶夫的对话哲学、巴赫金的交际美学和普里什文关于"同情关注"的概念[48]都属于这一范畴。

在白银时代的哲学中，"我"对"他人"（也是绝对的"他人"——上帝）的责任是在共同性中被意识到的。共同性可能在众多"我"的个性的充分自我展示中被呈现出来，其优势因神赐的参与者的合作而受到了保护（索洛维约夫），这是人在神化过程中的一种启蒙开智（布尔加科夫、弗洛连斯基、特鲁别茨科伊）。在共性和个性同具的"我"的前途上充满着悲情："我"获得自由之日便是具有共性的"我"自我牺牲和自我解体之时，这样一来，各各他的净化便成了自我意识和"我"的终极定义的界限。

2. 城市哲学：莫斯科－彼得堡

在俄罗斯关于孤独的研究中，对孤独的个人命运的讨论是与世纪之交的城市问题紧密联系在一起的。在俄罗斯，随着彼得堡的神话和两个首都对话的形成，作为吸血鬼（维尔哈伦、梅特林克语）的城市形象也便产生出来了。莫斯科乡土性十足，它是自然发展起来的，而与之截然不同的圣彼得堡的兴建则违反俄罗斯的常理（即莫斯科的模式），它完全是人造人设的产物[49]。"彼得堡神话"充满着启示类书籍的意蕴。18—19世纪期间，彼得堡一直被视为一座违反伦常的城市，它还常常受到彼得大帝的株连——被认为是个反基督者。分裂派以伪神话为武器攻击彼得大帝的改革，也使得彼得堡这座新京都的面孔蒙上了一层可憎的阴影。梅列日科夫斯基《基督与反基督（彼得与阿列克赛）》（1904）这部长篇小说中的主人公吉洪是向守旧派讨教真理的，他通过彼得的脸看到了一副彼得堡阴险的面孔："这副可怕的面孔似乎立刻呈现出那座可怕的城市：两者有着共同的特征。"[50]莫斯科与"罗马"争夺优先权的斗争中（"莫斯科即第三罗马"），逐渐书写了新的神话，"它就是凤凰城"（大火后的莫斯科像凤凰一样在烈火中重生）。从灰烬中得到重生的旧首都吸引了全世界的目光，正如赫尔岑在《莫斯科与彼得堡》（1859）一文中所指出的那样：阿克萨科夫、别内迪克托夫、拜伦和雅泽科夫都创作了歌颂"凤凰城"的诗歌，"烧不垮的城市"的形象一直延续到了20世纪。维·伊万诺夫在《炽热的心》（1911）第二卷中写道，"城市在燃烧却未被烧尽，尽管赤焰熊熊"（《莫斯科》，1906）。对于这位象征主义文化的先师来说，莫斯科之所以重要，不仅仅是因为烈火与"炽热的心"有着共同之处，而且还因为它与浴火的凤凰城有关，在烈火中永生是一种公社（氏族永存）生活。于是，另一位象征主义的领袖安德列·别雷的文章（《斯芬克斯》，1906），将斯芬克斯和凤凰的神话成分作为"政体"和"协作精神"这些概念的意义原型进行阐述。别雷写下了立体主义的史诗小说《彼得堡》，这部作品以先锋派的观点全面诠释了对城市的种种看法。这部关于首都彼得堡新的神话，神秘主义和虚幻的忧患成分非常多，怪诞的场景比比皆是，离经叛道的气息颇为浓重。

帝国之都的彼得堡被认为是文化的善变熵数，即文明的传播者（弗·伊万诺夫、别斯图热夫－马尔林斯基、雅泽科夫、佩切林、奥加辽夫、莫尔多夫采夫在自己著作中都称之为

"巴比伦");在这种背景下,莫斯科便成了乡土观念中的永恒之城和怀旧主义垂青的对象。白银时代以业已形成的三段式"文化—文明—自然"、"历史—自然—城市"、"宇宙—文明—人"来审视城市。诗人、哲学家赫列布尼科夫未来主义的城市设计,沃洛申和菲洛诺夫理想主义方案连同塔特林的构想、勒科比西耶的革新建制和切斯特年科夫建造农家小康式《乐之城》的蓝图一股脑涌入了现代人的头脑之中。美好的构想、蓝图层出不穷,似乎个个都能实现,与之相呼应的是一股批判资本主义的城市之风,在文学作品中城市往往被描写成凶神摩洛和杀手。

从果戈理、陀思妥耶夫斯基时代起,作家们日益对封闭的空间心怀芥蒂:这种空间被视为隐蔽的犯罪场所(安德利伊·拉斯科里尼科夫就是在这里犯下罪行的),在狭小的、密闭的空间中,飘荡着屠戮的幽灵,我们与阿韦尔琴科小说中的主人公的感觉是相通的:"只有难以想像的、光怪陆离的彼得堡才会制造出这种险恶:昏暗潮湿的房间,除了一张铺着破旧台布的粗笨桌子外,没有任何家具,这里透出一股阴森森的杀气来;窗外笼罩着糨糊般黏稠的夜色,瘴气弥漫,而我的对面,在一支蜡光的暗影里坐着一个人,他下垂的嘴角透出一股垂死的晦气。"[51]

首都彼得堡行将毁灭的预言风行一时,报刊的有关报道连篇累牍,日日不绝[52];市民们纷纷从《启示录》中寻求救助。别雷于1905年发表了《俄罗斯诗歌中的启示录》一文;罗赞诺夫临终前的小说也取名为《当代的启示录》(1917—1918);萨文科夫称自己的小说为《白马》(1909,他还有一部作品叫《乌黑的马》,1923)。1907年叶·伊万诺夫在丛刊《白夜》上发表了以启示录为主题的变文:《骑士——彼得堡纪事》,他在这篇文章中也像大家一样将彼得堡比作巴比伦,除此,他还指出彼得堡一个重要的特征——由有规律的数字组成的一个形象体。白银时代特别重视数字的象征意义,勃留索夫、吉皮乌斯、古米廖夫创作了一系列关于数为有形之物的诗歌,象征主义者的书信中也充满了关于数为构成世界的能量的思考。

彼得堡城市建设数学和几何学般的规整与莫斯科的"杂乱无章"形成鲜明的对比,叶·伊万诺夫认为,彼得堡体现了数字逻各斯的胜利,彼得堡数字为法定的等级"官级表"的制定奠定了基础。这使我们联想起彼得堡是乌托邦的化身,乌托邦(作为一种样式)其特点就是数字:在这里数字用作被描绘世界的本体论的原则,这一传统是由柏拉图奠定的,它走过欧洲乌托邦的历程一直发展到了俄国的白银时代。由此也产生了大量反乌托邦(扎米亚京、奥威尔)的数字,在叶·伊万诺夫的文章中,彼得堡的数字充满了时代精神,突出了约翰启示录中的意义,这是代表命运的数字,是神秘的有占卜功能的数字。普希金在《青铜骑士》中将彼得堡的运数定为"17"(《启示录》的17章讲的是骑在野兽身上的荡妇;青铜骑士的高度是17.5英尺;盖尔曼座位号是17),由于这些事项的数字都落到17上,所以这个数字历来被认作完美和谐的象征,但是它也会走向其反面,成为熵的象征:生机勃勃的城市

濒于疯狂的边缘，齐整的建筑物将在白马的铁蹄下化为齑粉。世纪初叶的著述，如别雷的文章，都将之视为一个中规中矩的宇宙形象加以诋毁。

而新的莫斯科神话诞生的背景是：莫斯科是作为一种可使俄罗斯人感到慰藉、寄予希冀的城市类型而营造出来的。艾兴巴乌姆的文章认为，莫斯科与妄自矜持的彼得堡不同，是富有乡土气息和民族精神的城市。颇有超前意识，后来成为彼得堡一位哲学家的安齐菲罗夫在《彼得堡的灵魂》(1922)一书中写道："彼得堡甚至没有灵魂，因为彼得堡在历史上从未有过这种需求，彼得堡正是因为没有这种桎梏才显出自己的魅力来，成为一个足智多谋的城市，也正因如此，它才容易地接受了石城的建制，它总是在紧张而理性地思索着……而莫斯科不善于思索，感情丰富多变。莫斯科是一幅生动的图画，而彼得堡则是一张严谨的规划图。"[53]安德列耶夫的《世界的玫瑰》充分描绘了城市哲学(在"元历史"的层面上)，我们姑且不全面介绍这部著名的作品，只是指出，它完全破解了城市的神秘主义，每一种神秘主义都力求合理化。从这个意义上讲，俄罗斯的每一座城市都会要求直觉的经验对其作出严谨的合乎逻辑的解释。彼得堡的新康德派很清楚这一点，莫斯科的弗洛连斯基也是如此，他在伊甸园大修道院专心致志地对灵魂问题进行了深刻的思考(就像彼得堡的布洛克经受险恶精神的炼狱一样)。

侨民们将两个首都问题的讨论带到了国外[54]，颓废派的文章对这个问题进行了全新的解释，他们或者径直以弗洛伊德学说为武器同欧亚人进行辩论(费奥多托夫，《三个首都》，1926)，或者在此间承载了历史性的期望(扎米亚京《莫斯科－彼得堡》，1933)，而他们阐释自己观点所用的形式多是回忆录(魏德列，《彼得堡的启示》，1939、布雷什金，《商城莫斯科》，纽约，1954)。

3. 索菲亚说 "希腊复兴"的思想 神秘主义与神启 文化神学

三都哲学宗教会议和各知名学府对"历史性基督教"的批评，不计宗教信仰，努力将上流社会的宗教思想家团结起来，在某种意义上来说是对"寻神说"的一种反动，因为白银时代的知识分子和平民并不关心专业性的神学问题，他们只是希望在客观上接近天国，在人间得到神赐。面对迷茫的天国，民众的处世态度是，只须朦胧地感到从天而降的大祸"放过了我"(或者同它"遭遇"，却没有因而遭殃)即可。世界应许诺世人家庭温馨，授子民群体以群体朴素的智慧。用福音书上的话说，要学会拯救孩子，"因为在天国的，正是这样的人"(马太福音第19章第14节)。在索洛维约夫和别尔嘉耶夫的著述中，代表天神睿智的迷人、快活的索菲亚的形象被赋予德国传统神秘主义的深刻内涵[55]，又使之富于东正教的意蕴和多神教的因素[56]，甚至成为一种风格的演绎[57]。这就为全新而美妙的神学和人类学的诞生奠定了基础。

布尔加科夫试图将古老的索菲亚神话推广开来。他在构建索菲亚式的世界时完全采用了俄罗斯的方式,即同时使用东正教与多神教的招数。他认为,如同在天国和人间都有阿佛洛狄忒一样,人间的索菲亚貌似天国的索菲亚,这种双重的索菲亚是可以理解的,因为索洛维约夫和布洛克一直将其作退一步的解释:这一具象化的索菲亚乃是世界的灵魂和永恒的阴柔,它可能在可怕的时候与在"自发势力"的暴乱中丧失自己统治世界地位的索菲亚相游离,"我感到可怕,因为你改变了你的面貌!"(比较库兹明诗集《外来人的聚会》一诗中的《索菲亚》一诗,1921)。

东正教多神教的索菲亚一词拼写与地母的神话有关[58],自从霍米亚科夫、阿克萨科夫确立"大地即民众"的概念,民粹派制定的大地神话学(格·乌斯宾斯基),俄罗斯乡土派作家的思想体系和丘特切夫的自然哲学理论[59]形成之后,新的文化继承了"赫托尼式"对大地的惯常认识。白银时代的阿特拉斯和安泰便在文化传播者"向自然进军"的号召下成为当然的英雄了,而且在这种情况下,他们既保持了与文化渊源的"一致性",也保持了其积极性。津克维奇的《波尔菲巴格尔》(1913)提出了"提坦神=普罗米修斯=阿特拉斯"的等式:"从火山熔岩中,从残酷的屠杀中站起了阿特拉斯,波尔菲巴格尔是新世界的主宰!"在他《野紫菜》(1912—1918)的诗集中,捕杀猛犸的猎人和无产阶级文化派的锻工(1917年苏联"无产阶级文化协会"诞生前)已经在阿波罗神话的新版本中化为一体:"瞧!一个锻工阿波罗的形象/挺拔地矗立在人间/这种景象是何等的壮观/正如捕杀猛犸的猎人声震清晨的冰川"(《未来的阿波罗》,1913)。

高尔基捍卫了上帝生于大地母亲和民众乡土精神的思想。他认为,民众就能造神,他们关于"大地就是囊括一切的上帝"的信念有疗治之奇效:当"周围的一切都呻吟时,大地似乎就是一口铜钟,斯维亚托格尔用尽全力敲击铜钟",于是腿脚有疾的女孩便能直立行走了,她"双手伸向前方,从空中汲取了民众的力量……"(《忏悔》,1908[60])。

大地母亲的神话被维·伊万诺夫披上希腊的古装,大地母亲承诺着宽恕和拯救,在她这里没有罪孽,人的行为自有神助,他们得以坚强地安身立命,"负罪的人啊,你贴近大地,向你的生母许诺不再作孽"(《向大地忏悔》,1915[61])。维·伊万诺夫所说的大地母亲是"摇篮兼坟墓"(第3卷,234页),是希冀之所在,是出发点又是回归处,是死亡与复活的渊薮,因为她是索菲亚在历史的光辉时刻进行神圣创作的无限广阔而深邃的天地。

库兹明娜-卡拉瓦耶娃创建了美妙的索菲亚与乡土神学,她给自己的女儿取名为戈雅娜(意即"大地的")。她在《卢菲》(1916)一书中写道:"大地的孩子们与母亲血肉相连,大地是世界上唯一的力量源泉,我们与她一同作息;清晨是大地唤醒了我们。"正是在这片沃土上诞生了圣芳济派泛神诗歌:"母亲啊,你滋养着所有林木的根,滋润着田间的种子,你是创造奇迹的太阳,闪烁着智慧的星辰。"(《扎根沃土……》)"万种生灵之根,造物主的爱,护佑生灵的天使,世界的崇高理想"(《柱石》,326页),难道这不正是索菲亚吗[62]?她就是为

时代并不垂青的柏拉图式的世界灵魂在美曼神话中的化身。

随着布尔加科夫关于大地母亲是新索菲亚的观点(参见他在《经济哲学》〈1912〉中对"神圣的大地"和"神圣的母亲"的解释)、东正教乡土神秘论和主易圣容神秘论(库兹明娜-卡拉瓦耶娃《神圣的大地》,1927)、特鲁别茨科伊的光谱形而上学(《古罗斯圣像画术中的两个世界》,1916;《生活的意义》,1918;试将其形而上学的光谱与维·伊万诺夫论述的光谱形象作比较[63])和弗洛连斯基的光谱形而上学(《真理的柱石与确立》,1914)的确立,安泰的身上注入了祖国母亲的强大力量,激发了他追求复兴的热情。

在众多神的形象中,索菲亚的形象长期吸引着时代的注意力,从 B. 索洛维约夫的"侠义的索菲亚"到大量诗歌与宗教观念(阿·施密特)中的索菲亚形象莫不如此。索菲亚的形象是"索洛维约夫派"培植起来的,而清晰的具有俄罗斯特点的索菲亚形象则是由布洛克的作品呈现给世人的。在别雷的手稿集《回忆布洛克》(1921)中,对布洛克的悼念之情融入了一种强烈的时代感:"布洛克的三本诗集是一部神秘剧中的三幕,是剧中人连贯的对话。他们人数并不多,就是他们:他、她和第三者;或者是我们:我、你、他;或者是义士、美妇人、神秘主义者的合唱和敌人;或者是俄罗斯的、俄罗斯、人民和过路人;或者是皮埃罗、科伦宾娜和各种丑角。他们都戴着面具,不过面貌还是原来的。布洛克是俄罗斯具体的哲学家,对睿智索菲亚的未来进行了清晰的描述;这里融合了弗·索洛维约夫、费奥多罗夫("共同事业的哲学")和俄国社会思想(拉夫罗夫、赫尔岑、巴库宁)的话题,使之变成了某种新的'自我',即俄罗斯未来的自我意识。于是'她'便从天国来到了人间。"

"我恍然大悟:我期待的正是你到来的脚步声。"

"索菲亚已经融入俄罗斯精神之中;俄罗斯分解为我们俄罗斯人;布洛克又将我们团聚在索菲亚的躯体之上。"[64]

在陀思妥耶夫斯基"君士坦丁堡应该是我们的!"这个旧口号的影响下,1915—1916年间俄罗斯思想中产生了一种战斗的索菲亚形象:"战争似乎使我们更加敬重……在神圣的索菲亚的理想中找到了对战争的意义及其任务的阐释。"[65]

世纪共同的直觉绝没有为阿佛洛狄忒可以转化为索菲亚提供任何根据,这种直觉由于浪漫曼妙的存在而被它的载体不知不觉地表象化了,这就是所谓的历史现实的复古化。问题不在于直接回归于对"阿波罗/狄奥尼索斯"之类的古老欧洲共同偶像的崇拜(从伊万诺夫的《尼采与狄奥尼索斯》〈1904〉和《古希腊的受难上帝宗教》的未成稿,直到伊林的《普希金作品中的阿波罗与狄奥尼索斯》〈1938〉片段);甚至问题也不在于沃洛申虽然描写了红男绿女麇集鸡尾酒会和彼得堡作家描写了"寻求金羊毛的勇士"和"雅典人"狂欢之类,或使人生悲或使人受益的场景,但同样没有找到自己的斯维托尼和佩得罗尼。问题在于俄罗斯人在人类两次复兴之中找到一种"相似选择"的亲切的认同感:第一次复兴前他们在思想中呈现出一幅美仑美奂的古雅的意大利文艺复兴的画图,而第二次复兴面临的

则是动乱世纪的"古希腊"之黄昏，它很快又演变为"新的中世纪"（这是别尔嘉耶夫1924年一部著名评论的题名）之黑夜。

这里我们可以回忆一下"第三次复兴协会"，1917年10月，"在瓦西里耶夫岛上窄小冰冷的房间里……我们与我们的前辈泽林斯基教授聚集在一起……我们不无几分傲慢地称自己的组织为'第三次复兴协会'，因为我们相信，我们是即将来临的俄罗斯重新复兴的宣告者，这次复兴最终会使现今世界完全进入古希腊式的生活境界"[66]。

白银时代文学家和思想家对罗马帝国末期柏拉图主义和诺斯替教派的古代典籍，以及哲学专名学著作怀有普遍的兴趣；以神秘的共济会为主题的中世纪神秘美学和唯美主义的"变种"，即某种新形式的文化神话学和历史神话学自然就会在文化空间中，按照"阿波罗"和"狄奥尼索斯"向量充分发展起来。"阿波罗"的意向产生了新古典主义（安年斯基、曼德尔施塔姆、库兹明的《亚历山大之歌》、维·伊万诺夫、布宁），使新柏拉图主义在俄罗斯多神教这块适宜的土壤上扎下了根，使复古化的历史主义为人们普遍接受，使"历史的节奏"作为其手段而合法化，使古典哲学变成一种文化宗派主义和非此即彼的文化价值的源泉。

白银时代的世界观充满了新柏拉图主义的成分。柏拉图的"形"成了各种论述的话题和形而上学的现实要素，形的学说成为形象科学的代名词（别雷语），而形本身成了用现成的世界观条文（柏拉图主义与康德先验论的奇异结合）拼凑起来的一种原则。这样一来，在勃留索夫史诗般的抒情诗中，情景的归纳概括成为描写的原则，各种事体被简约地分成若干类（狂暴、灭亡、变节、失误、相会）。在这种类型的抒情诗中，我们接触到的不是物质世界，而是它一系列逻辑结构，是事物、现象、特征的"形"。

神话和历史不断走向吻合是先期思想界对存在状况的描绘：各种"相会"、"离别"、"战争"的场面作为"和谐"画面被放置于神话和历史的空间之中，然后它们被简约地分门别类，以之显示出史诗般概括的力量，使"相会"、"离别"、"战争"的"形"凸现出来，成为主要、重要和寻常的有形之物。当偶然和暂时的现象受到逻辑的模具"切削"时，就会剩下客体的模塑品（"印象"，实际上就是"象征"），它失却了节律性，处于单子的完全孤独状态之中（勃留索夫对莱布尼茨的单子论产生了特别的兴趣，对此感兴趣的还有人格论者科兹洛夫和直觉论者洛斯基[67]）。勃留索夫的历史小说、库兹明摹古题材的作品和梅列日科夫斯基的抒情诗一样，使用的是思想主题先行的创作方法。

"狄奥尼索斯情结"漫淫了众多的思想体系：从索洛维约夫和布洛克的"泛蒙古主义"，及丘尔科夫、伊万诺夫和拉祖姆尼科夫的"神秘的无政府主义"和"西叙亚主义"，到随后转变成形形色色的黑色恐怖的尼采哲学，以及布尔什维未来主义群众性热情的宣传和以未来永久幸福的名义而鼓吹的自我牺牲的反道德的极权主义。作家们密切关注的是对狂热宗教式信仰的险恶用心（别雷、梅列日科夫斯基夫妇、普里什文、高尔基），而思想家们关注的则是古希腊、罗马酒神节祭祀的复兴（罗赞诺夫、维·伊万诺夫、别尔嘉耶夫），这不仅是

对民间宗教行为的一种可以理解的超乎宗教观念的好奇心，而且是将狄奥尼索斯的藤条引种到异教本土的一种尝试。基督教形成的历史过程在俄罗斯是一种"逆发展"的过程：它重又解体，继而又借助地中海沿岸文化的强大力量再次"合成"；俄罗斯的基督教乃是其旧有成分的重新组合。俄罗斯本国的魔鬼学、新柏拉图的象征学、古老的禁欲主义传统、旧教信仰的遗存观念、拜占庭的礼拜仪式以及圣像崇拜，构成了复杂的阿拉伯式的宗教信仰大观，在此背景下，古希腊的太阳神和酒神不再是远亲了。如果说文化不会消亡，这是因为"基督教使死亡古希腊化了，因死亡而充满活力的希腊文化也是基督教文化"[68]。

白银时代深深地感受到信仰与知识的永恒对立。如同古典浪漫主义时期那样，文学中再一次引入了半是民俗的"神秘的"异国情调，早期的此类作品有：阿姆菲加特罗夫的小说《火与光》(1895)，它的主人公吉奇科夫斯基伯爵因善于破解魔法和降神现象，以及祭祀仪式的法术而感到骄傲，他在同古代恶魔的较量中遭受劫难，实际上是他并未能走出自己意乱心迷的阴影。阿姆菲加特罗夫是一位细心的博物学者，他在这部作品中收集了大量关于通灵术和占卜术的史料，这是一种萨利里式的精细。勃留索夫的《热情的天使》(1905—1908)具有同样的风格，其用意是在"16 世纪德国"的"现实主义"背后进行个人对同时代人的清算，与"神秘巫师"展开一场新的辩论。

新的尖锐争论是围绕着对神秘主义及其经验的评价进行的。弗洛连斯基开始了自己的运作，向《新道路》的读者解释迷信与神秘主义关于奇迹原本概念根本的区别(《论迷信》，1903；试将之与他为叶利恰尼诺夫《斯别兰斯基的神秘主义》〈1906〉一文所写的前言进行比较)，最终写下了充满想入非非的神秘主义幻想的《预期的未来国家制度》(1933)。青年时代的别尔嘉耶夫所著的《自由的哲学》(1911)，第七章的标题就是"神秘主义与教会"，而他《创作的意义》(1916)的第十二章则为"创作与神秘主义；通灵论与魔法"，他在克拉玛尔逝世前还在撰写有关神秘主义的论著(《真理与神启》)。诺沃谢洛夫编辑的《哲学宗教丛书》的第一辑收入的就是他亲自撰写的《被忘却的认识上帝的道路》(1902)，这部篇幅不长的文集以具体的人物的具体经验论证神启是一种常见的神秘现象。"神秘的东西成为生活中常见的现象，生活中常见的现象又变成了神秘的一部分"，这是弗洛连斯基在莫斯科神学院举办讲座(1908)时提出的一个公式，今天看来，它已经成为东正教柏拉图主义的宣言，它也为白银时代神秘主义思潮的作家们圈定了各自重点论述的主题。罗赞诺夫阐述的是性别的神秘，阿尔谢尼耶夫阐述的是"相会"的神秘，梅列日科夫斯基和叶·伊万诺夫阐释的是彼得堡的神秘，别尔嘉耶夫阐释的是金钱的神秘，而布洛克在与别雷的通信中(赫列布尼科夫在《命运榜》中)阐释的是数字的神秘。

象征主义的文学使诗人们习惯于通过语义形象对神秘主义的体验进行概约性描写，无论描写教堂弥撒、朝圣活动的抒情诗(杜勃罗留波夫《无形书摘录》，1905；索洛维约夫《鲜花与神香》，1907；克柳耶夫《兄弟之歌》，1912)，还是文艺沙龙，都没有出现什么像样的

神秘主义作品(以下作品可算是例外:库兹明娜－卡拉瓦耶娃的《西叙亚人遗址的瓦片》〈1912〉和《卢菲》〈1916〉;什卡普斯卡娅的《可怜的玛特》,1921;拉德洛娃的歌剧《圣母之船》,1922 [69])。神秘主义进入了日常生活、思想和哲学之中,神智学者的社团和宣传通灵术的报馆、杂志社林立。这里我们将会遇见令同时代人感到惊讶的安娜·施密特现象,她宣扬她是索菲亚的代言人,这使索洛维约夫颇感不安(布尔加科夫也曾郑重地提及这种现象[70];别尔嘉耶夫则中肯地认为这位有冒牌之嫌的"新新约"布道人的出现是一种预警:充满索菲亚浪漫情调的"俄罗斯诱惑"会把当今世界的面貌搞得"模糊不清"[71])。

在宗教思想体系中产生了人类历史上最后一部圣经新新约(梅列日科夫斯基夫妇及其同仁和"圣经研究者"都曾探讨过圣灵问题),而在神学和哲学领域,对约翰启示录进行了更深层次的诠释(特罗伊茨基、布尔加科夫),诞生了文化神学,形成了基督教社会主义理论,创作出一批以"宗教与文化"、"自由意志"、"生活意义"为主题的极具影响的作品。对于这类作品来说,神秘主义的作用不是一种铺垫和修饰,而是一种进行宗教宣传的有力武器:神秘主义像任何玄学一样,力图使自己合理化,尽管它研究的"对象"缺乏客观性。

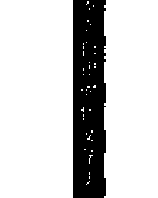
欧洲和俄罗斯最新历史时期的神启性作品(参阅其中的代表作《施本格勒与欧洲的没落》,莫斯科,1922)成了文学家和政论家的重大斩获(如别雷的《俄罗斯诗歌中的神启》,1905,其早期的作品《交响曲》;弗洛连斯基在这些作品影响下所写的反映他 1904 年心态的《世界末日论的大杂烩》;罗赞诺夫的《当代启示录》,1917—1918,《落叶拾遗——俄罗斯的神启文学》,1918;安德列耶夫、萨文科夫和列米卓夫的小说以及沃洛申的叙事诗)。

对于白银时代来说,反基督形象,即索菲亚及其意志的代理人的出现(以启示录中群魔为时代背景),是神秘主义感悟的认真写实。

列昂季耶夫的不祥预言使白银时代的思想家感到震惊。他认为,俄罗斯注定要诞生反基督:他像索洛维约夫笔下那个"无法无天的人"一样,首先从维护原则做起(《在帕祖欣墓的上空》,1891)。文学家和哲学家通过陀思妥耶夫斯基这位伟大的宗教裁判者的形象,对19—20 世纪反基督产生的历史条件进行了研究,别尔嘉耶夫、阿斯科尔多夫和弗兰克、安德列耶夫等创作了大量有关作品。费奥多罗夫认为,尼采所说的超人就是一种公然号召反基督的形象;索洛维约夫《三个故事》(1900)中的反基督也是尼采所说的超人。索洛维约夫塑造出反基督形象之后,出现了群起仿之的现象:圣徒索苏诺夫的长诗《基督战胜反基督》一版再版(喀山,1905,1911);戏剧作家们也利用已耳熟能详的"无政府主义者"与"反基督"两词发音的近似大做文章,写出了《反基督的降世——谢维里亚克独幕剧剧情》(阿斯特拉罕,1907)之类的作品;塔什干出版了加甫里洛夫的长篇诗体神秘剧本(《反基督》,1905)。1914 年出版了卡尔波夫描写恶魔派的中篇小说《火焰》(又名《反基督》、《黑暗大公》[72])。别雷的第一部"交响曲"也取名为《反基督》。以描写丑闻而出名的忏悔小说《反基督——一个怪人的笔记》(1908)的主人公环视着空荡荡的没有上帝的世界,像著名神话中

的萨玛埃里(柳齐费尔的化身之一)一样决定自封为上帝,即神人、反上帝、反基督。俄罗斯的生活中出现了尼采所谓的超人反基督者,别雷曾这样评价自己同时代的一个人物:这个大个子马雅可夫斯基是位反基督的先驱[73]。后来列宁也获得了反基督的名声。

反基督者不过是个黑暗大公之类的官吏和常人的形象,他是伪救世主。这就是说,人可以以揭露为手段与之斗争。一旦反基督的伪权威的话语与基督教义相背离,同反基督者进行的斗争就会成为一种文化事业。有鉴于此,我们就可以从一个异常重要层面去研究白银时代的哲学探索问题,即它试图构建"文化神学"的问题。



费奥多托夫的《谈自然和文化中的圣灵》[74](1932)一文非常明确地提出了文化的神学美学概念。从发表的日期看来,此文写于另一个时代,但是其主题与白银时代的哲学探索密切相关,其中所表达的思想使我们不禁去回顾这位作者在20世纪10年代的一些作品。

在俄罗斯的哲学传统中,"圣灵" 的名字在历史和创造空间中具有自由的自我实现的语义,是创造意志的民族化借喻和进行创造的动机。("风随着意思吹,凡从圣灵的,也是如此",《约翰福音》,第3章,第8节)。罗赞诺夫在为别尔嘉耶夫《创造的意义》(1916)所写的书评中认为,应在"圣灵"的语境中重新理解"全部的创造":这里讲的是在三位一体的宗教生活和在特意强调生灵作用的条件下文化的历史命运[75]。三位一体的辩证法投影到了"我"的结构上,卡尔萨温是这样阐释个性(它是"神圣的三位一体的形象或是相似物"),并使用"霍米亚科夫对三位一体神灵的祝福"的,"似乎个性有尽情表演的舞台",在这个舞台上,"个性得以充分地展示"[76]。在索洛维约夫的《神人论讲座》(1878—1881)中,"圣灵"创建世界的伟大力量就是索菲亚艺术观中的一种自我表现力量:新约的历史性应验就是圣灵与人的对话,在这一过程中,索菲亚起着创造性的领导作用。费奥多罗夫说,"神人再造术"(这是上帝通过人本身对人的重新塑造)在东正教看重通灵术(="艺术的艺术"),索菲亚创造哲学和末日论美学盛行的特殊条件下是可行的。末日论认为,"新新约"(圣灵之训,圣灵之意)的启示已在20世纪显现出来。弗洛连斯基坚决主张将上帝的启示("这是世界发源的规律,世界的定数,是一种和谐的境界……")与上帝——圣灵("灵感、创造、自由、功绩、美、肉体的价值、宗教……",《柱石》,126—127页)区别开来。布尔加科夫的"大三部曲"以大量笔墨论述了圣灵问题(《论神人的塑造》,第二部,《安慰者》)。他在早期就写了一些研究文化神学的文章(如《宗教与文化》,1905);在1930年5月东正教文化同盟代表大会上,他作了题为《对文化根据的论证》的报告,该报告指出了神明显现的两条道路:文明的道路(即"该隐和该隐信徒的道路",试比较沃洛申的《该隐的道路》,1921—1923)和文化的道路,上帝的臣民之路。布尔加科夫发明的词语"崇拜文化"("将整个生活变成一种崇拜文化"[77]),是对塑造神人要义的完美表达。

费奥多托夫将圣灵的创造物分为“五个等级”，最高一级为圣灵的直接创造。这时创造“是在文化外部进行的，如果不将个人的苦行僧式的修炼视为文化的话”（212页），然而，在俄罗斯文化神学的那个可称为“群体神学”的分支中，我们则可以将费奥多托夫上句话中带“如果”的分句“去掉”。于是，弗洛连斯基继承神父的传统，认为苦行禁欲乃是“一种能赋予生物以至美的艺术……”（《柱石》，226页）。布尔加科夫同样也认为，禁欲与文化在生动的历史进程中并非势不两立[78]。“圣灵的创造”的第二级是“能激发宗教生活创作灵感的宗教仪式、宗教艺术、宗教思辨”。这种创造被物化了，有了自己的“形状、色彩、声音、思想和言语”：“这是神圣的创作，是圣者的创造，尽管常常并非都是圣徒的创造”（212页）。第三级是“基督教对世界和人的心灵进行的创造。这种创造不是神圣的，但是本身可以神圣化，也可以使被创造者神圣化”（同上）。第四级是创造界乎神圣和世俗之间。这种“创造与宗教无关，它与基督教的创造不同，缺乏公认的标准”（同上）。从费奥多托夫另一部著作（《为艺术而奋斗》，1935）中可以得知，这是人的创造，人失去了上帝，就“在艺术中寻找老大难问题的答案，寻找自己生活的意义和理由”（同上，214页）。费奥多托夫在“艺术的禁欲生活”的道路上，排除在艺术之外通过信仰获得醒悟的可能性，而这种“艺术的禁欲生活”“并不等同于苦行僧的禁欲生活”（第224页）。俄罗斯神学家的这种思考使我们想起了普里什文关于“创作行为”的概念：这一概念中既包括“创作的自我限制”（艺术上理解的隐居修道、苦行禁欲的经验），也包括“游戏”（自由的表现形式和艺术家身上的“稚气”的表现形式）的成分。费奥多托夫将“不信奉，也不背逆耶稣的异教徒的创造”称为圣灵创造的第四级（同上）。这时，圣灵是通过否定神的概念而存在的：“我们的这种无神灵的、无灵魂的创造非常低俗，连异教的感悟也不曾跌落到如此程度。”（213页）

俄罗斯的“文化神学”（费奥多托夫20世纪30年代出色的散文可将其囊括）清晰地表现出对白银时代人的创作力的深深忧虑。

俄罗斯的作家们发扬有多神教因素的“民间基督教”传统，将圣灵的主题通过作品中的人神对话加以表现。陀思妥耶夫斯基在他的笔记中写道：“圣灵是对美的直接理解，是对和谐的预期意识，也是对和谐始终不渝的追求。”[79]陀思妥耶夫斯基的忠实继承者列米卓夫塑造了“卓希玛／阿廖沙”（小说《池塘》中的长老尼古拉）这对变体的形象，在与论敌亚历山大的对话中，列米卓夫笔下的“耶稣公爵”揭示出圣灵乃是快乐和创造灵感的源泉（试比较古希腊、罗马传统中的“缪斯”）。在《第五场瘟疫》中为了揭示两位女主人公（玛丽亚·瓦西里耶夫娜和普拉斯科维亚·伊万诺夫娜）的性格特征，列米卓夫使用了带着重号的“活的精神”和“大地的面貌”这两个意思对立的词语，它们暗示的是“基督教／多神教”，因为列米卓夫谙熟斯拉夫神话，对“母神”一词的词源是很清楚的——她（亦即“普拉斯科维亚”）与“玛丽亚”两个名字所含的意义是截然对立的。

许多作家除了有各种神学需求外，还在探寻抵达真正神圣（正义）的道路。谢苗诺夫、

杜勃罗留波夫、库兹明娜-卡拉瓦耶娃走的是"效仿基督"的道路。高尔基笔下的古怪云游派教徒、别雷和吉皮乌斯笔下的疯狂异教徒、大众历史小说中大丈夫古风的捍卫者和那些无师自通的哲学家——他们有的主张古怪的虚无主义（列夫·托尔斯泰和托尔斯泰主义者），有的迷恋于"无知学者"这一著名论题（尼·费奥多罗夫类型的），有的贪恋销魂的"天籁之声"（斯克利亚宾），有的自称新启示录的见证者（罗赞诺夫）。所有这些人致力于拯救美的共同事业，因为他们认为只有它才能唤起人们去拯救世界和世界上的人们。俄罗斯社会主义的命运也与这种事业相关，用陀思妥耶夫斯基的话说，俄罗斯的社会主义只能是基督教社会主义。



4. 基督教社会主义

这一思潮的起源可以追溯到上个世纪30—40年代的天主教社会学说。在俄罗斯，人们置身于这个至今仍被称为"基督教社会主义"的形形色色的世界观体系之中，思想上莫名其妙地得得失失，于是越来越多的人走上了"由马克思主义到达理想主义的"道路。这个旧有的思想体系现纳入了如下内容：古代构建理想社会的乌托邦方案和有关乌托邦评论；对慈善机构的社会活动和相亲相爱的慈善事业的理解；在最初的基督教共产主义运动中，贯彻基督圣训和苦修教徒在宗教界内外行善的经验；全世界基督教统一运动、各教会、教派和无神论者活动的模式；建立在宗教人类学基础上的历史社会主义和在造就神人过程中被重新认识或扬弃的社会进步理论；象征主义对新世纪政治现实的感受；历史和宗教对革命的阐释，对战争和死刑问题的诠释；经济危机的分类法；当代文化对神学的钩沉；新约（或"新新约"）对历史的预测；文化的启示和反对历史悲观主义的斗争；东正教对历史上各阶级间搏斗理论的道德淡化；社会教规的现代化；各教派思想就个人的社会地位、个人与社会、国家和政权的关系问题展开的多方论战；从俄罗斯侨民的使命看他们的命运，以及世界性流亡的自我意识与自我评价的经验总结。

文化的形态十分复杂，在其内部形成的基督教社会主义也是颇为杂芜的。其中包括民间基督教的乌托邦理想，神学家的社会课题，文化通灵术及文学神秘主义关注的问题。作家们热衷于基捷日的主题，他们中有些人创作了以隐形城传说为题材的作品，如：柯罗连科[80]、吉皮乌斯（收入诗集《红剑》的《明澄的湖泊》，1906）、普里什文（《隐形城城墙之畔》，1909），索洛古勃的《透过那层薄薄的雾……》，克柳耶夫的《红歌》（1917）、《罗斯-基捷日》（1917—1919），沃罗申的《基捷日》（又名《整个俄罗斯是一堆篝火，是扑不灭的火焰》，收入诗集《罗斯在受难》，1920）。民族学家、文学史学家、政论家、宗教思想家[81]、音乐学家对这一古代传说也颇感兴趣（如里姆斯基-科尔萨科夫的《隐形城基捷日的传说》，1904）。

在"历史性基督教"受到激烈批评之际，东正教学说作为基督教中心学说的意义被突

现出来。耶稣的个性在白银时代引起大批文化界人士的空前注意，人们深切地感到救世主命运的重要，而东正教的神学却没有对基督作专门的研究。弗洛连斯基的论敌指责他在《柱石》中没有辟专章论述基督。然而，正是弗洛连斯基总结了“东正教的实践经验”，认为“两种宗教途径的结合，既承认上帝的作用，又承认人的能动性，才使人懂得了精神升华和消沉的辩证法，而人类学‘对基督学这个中心问题’的看法是‘浮光掠影’的”（《硕士学位论文答辩前言》，1914）。弗洛连斯基也未能创建基督学，人类学也未能得到完善，但是我们在基督教关于埃罗斯和真相／面貌／假面三位一体的阐述中，看到了某种基本构想。对于东正教传统来说，对神人的解析意味着强调其词源意义，人既是上帝又是子民的天性无须人格主义提供证据。面对塔列耶夫关于“基督自我意识”之类的思想，谢尔吉圣三一修道院的老神学家们惊慌失措，这一思想已融入五卷本的《基督教义汇编》（1908—1910）和《新神学》（1917）中。塔列耶夫是一位有创见的新教思想家、经济问题研究家（《伦理学史片段·社会主义（道德与经济）》，1912；《马克思经济学批判》，1912，等等），基督教价值哲学和心灵哲学的拥护者（《生命哲学》，1891—1916），他认为基督是“天堂中人”，虽不食人间烟火，但布的是爱众生之道。

世纪初出版了法拉尔（《基督耶稣的生平》，1904）、勒南（《耶稣生平》，1907）、施特劳斯（《新旧信仰》，1906；《耶稣生平》，1907）著作的译本；人们为维护基督的传统光辉形象，对其救赎人类的功绩进行深入领会；由于人格主义的盛行，认识上帝之子的问题也提了出来[82]。

时代特别看重传统的价值哲学中的价值观，以及善与恶、真理与谬误、行为与后果、基督与反基督的相互转化。被彻底摧毁的日常生活，展示了世界二元论的存在根源——别尔嘉耶夫在早期的著作中汲取了伯麦“原本无限”的思想，坚持自由创作与世界丑恶的自由本体论哲学。早期的列米卓夫坚信天性中的恶，即诺斯替教义中的造化在世界上横行自有其理由，“十二个”这个基督是从路途上飞旋的风雪中向布洛克走来的，而据民间传统，在风雪中藏匿着风魔雪妖。神学家（布尔加科夫）和作家安德列耶夫、列米卓夫、沃洛申（还有更早的萨尔蒂科夫－谢德林、尼·格在评论《秘密的晚祷》时将他划为此类作家），将犹大视为福音书中必然出现的人物；他是个卡拉马佐夫式的魔鬼，不过还具有尼采主义者的名声，他的心还是向善的（如高尔基笔下的人物萨京），而神灵往往甘于装扮成魔鬼的样子（沃洛申：“我们都知道，每一个／受难的天使都会装扮成魔鬼”[83]）。索洛古勃鉴于“人对人而言是魔鬼”（这是他 1907 年写的一篇文章的题目）的认识，走上追求乌托邦的道路，正如罗赞诺夫和列米卓夫鉴于“人对人而言是木头”的认识，走上追求天界基督的道路一样。

世纪的乖张不仅表现在善恶的错位上，还表现在符号与意义的分离上。白银时代发生了症候学的悲剧：物与其名称的离析。帕斯捷尔纳克断言，当“物失却它本来面貌”时，就有新的名字来表示其实质，这是因为称名魔术的古来有之的直觉无论对称名哲学而言，还是

对时代的语言思维而言都又具有了现实意义:"名称就是物"。当然,这里说的不是物质世界的物,而是现实的和最为现实的称谓形而上学。普里什文在1918年的一篇日记中写道,"在康德那里存在的是自在物,而在我们这里是失常的物——革命"[84]。现代主义文学宣扬的核心思想便是为获取真实的语言而斗争。波捷布尼亚《思想与语言》一书对别雷、弗洛林斯基(20世纪20年代初)的影响是久远的[85],别雷也曾写下了同名的作品(1910)。哲学和宗教学对称名的研究与20世纪10年代初爆发的一场争论不无关系。这场争论是由于苦行僧人伊拉里昂《在高加索山脉之巅》(1908)一书的出版而引发的,这本书坚持认为上帝确实存在,不但有其名,而且有其实[86]。

信奉洪堡和波捷布尼亚学说的思想家们捍卫"语言内部形式"论的正确性(施佩特,哈尔科夫学派),而失音经验的守护者则捍卫上帝名称的绝对价值。根据《约书亚记》宁静主义章程,上帝名字的发音应与呼吸的节奏完全吻合。在如此的文化空间,我们发现,作家特别重视自己主人公的名字,将之视为个人的社会符号[87]。

剧本《在底层》(1902)的主要主题之一是人类道德的沦丧,其标志便是名字的缺失。主要人物的名字(人的社会归属标志)和代号(反社会性的标记)之间的区别被抹杀,如:他们叫克列希(壁虱)、克娃什尼亚(发面,迟钝不灵活的人)、阿克乔尔(演员,虚情假意的人)、布布诺夫(红方块)、别别尔(烟灰)、巴龙(男爵)、克里沃·佐布(歪脖子)、塔塔林(鞑靼人,野蛮人)。如此一来,卢卡这个信徒的名字与萨京的"人道主义"便贬值了。阿克乔尔对娜塔莎说:"你能明白吗?失去名字,这是多么遗憾的事!连条狗也有自己的称呼呀……"我们会记得,主人公感到惋惜并不是因为没有自己的名字,而是因为没有艺名(斯维尔奇科夫-扎沃尔日斯基),他的本名早就被他忘记了。当安娜因狂饮而死去时,塔塔林喊道:"死人……醉鬼……" 这种把活人视为死人的态度在阿克乔尔对别人的反驳中更加明显:"我来这里……正是要告诉……她失去的名字!……"主人公径直称,失去名字就如同人在社会上消失一般,就如同肉体的死亡:"名字没有了,他本人也就没有了。"小客栈是人的名字和"人类语言"的坟墓(萨京说:"老兄,我讨厌人类的一切语言……"因此,阿克乔尔也想起了哈姆雷特的台词,"语言,语言,语言"),如果说悲剧的主人公哈姆雷特不顾语句的联系呼喊"语言,语言,语言",是因为他是在用缺失的语法关系的台词来表明"时代联系的缺失",那么阿克乔尔则是甘愿在人性沦丧的世界中自暴自弃、苟且偷生,在这里名字就像巴龙的礼服、长衫一样会褪色,甚至会磨损。巴龙在回忆其个人历史时,讲了自己社会角色和衣着的变化,而在一旁的布布诺夫忧郁地说:"是啊,一切都会被磨损的。"我们的面前是没有名字的大地,在大地上是赤条条的厚颜无耻的人,也是在这片大地上卢卡基督教的安慰转变为美丽的谎言。

白银时代文学的"福音主义"试图将人们引向寻求基督真理的道路,归还其名字——即使处于悲惨时代的人牢记自己的人格尊严。因此,首要的问题就是要灌输各各他忘我牺

牲的精神，以殉难来拯救上帝创造的世界的观念。

俄罗斯基督形象在白银时代的文化中似乎是以"零散"的形式存在着，这个时代并没有创作出以基督为主角的哲学和文学作品。从这个意义上讲，基督的王国似乎"不是来自现世"，救世主的形象在诸多作品中只是讨论、议论或辩论的"对象"，是个天外之体。读者从中判断的只是作者对基督虔诚和对上帝传统敬畏两种情感孰多孰少。

在文学中基督可以用"圣像"画法表现（克柳耶夫[88]和叶赛宁塑造的就是这种粗俗的"圣像"），可以用"摹拟法"来表现（模仿各各他歌颂殉难，例如布洛克的诗句："面对冷酷的祖国／我在十字架上晃动"），或者是用"否认"法来表现，也就是对基督教的存在表示否认、否定和质疑。在后两种情况下，我们面前出现的不是基督的形象，而是现实感受中的基督教形象。这是一种对新约宗教进行"文化考古"所形成的形象，它出现在布宁的作品《飞鸟的影子》（1907—1911）[89]和勃留索夫、梅列日科夫斯基的长篇小说，以及许多神秘剧、赞美诗和祈祷文一类作品中。以复活为主题的作品也并未绝迹（如别雷的《基督复活记》，1918）。

布洛克笔下的基督由隐形匿迹（第3卷，248页）到"温柔的幻影"（第7卷，316、317、330页），进而到"英勇的救世者"，最终形成了《十二个》中被魔鬼化了的引领者的基督形象。他在写这首长诗的前一天，还写了一个描写耶稣的剧本提纲（第7卷，317页）。与布洛克同时代的文艺界人士，如：古米廖夫，安年斯基，沃洛申、彼得罗夫－沃德金都不认为他塑造的基督形象是一种圣像。别尔嘉耶夫认为布洛克的《十二个》是"拿基督的真相开可怕的玩笑"。如今，无论对《十二个》作何种解释，都不能不说其中的基督完全带有宗教意识崩溃时代的二律背反性质，在他的身上反映出对实施拯救、暴力和哗变的最后希冀的破灭。

高尔基笔下真理的探索者、虔诚的基督教，走过了从叛逆的多神教徒转变为具有尼采哲学观的布尔什维克的历程。菲洛索福夫在《高尔基论宗教》一文中，认为高尔基"否定永恒的、绝对的个性，并代之以未来必将产生超人的信念"。利沃夫－罗加切夫斯基一篇长文有一个别具特色的标题：《在通往埃马乌斯的路上》（1907），这一标题取自长篇小说《母亲》："一天巴维尔带来了一张画挂在墙上——画面上有三个人，边走边交谈，他们的步履轻盈，矫健。'这是复活的基督向埃马乌斯进发！……'巴维尔向母亲解释道。"[90]高尔基试图将民间基督教中对造物主的亲切感同基督式的推进历史的积极奋进精神调和在一起。在高尔基的作品中，人民这个神的"代言者""变形为"斗神者、造神者。福音书中的牺牲、博爱、赎罪、拯救和宽容在大众狂热的新的美学中被消蚀殆尽。不过我们还是作出了应有的评价：时代的确需要信任，要信任人，需要磊落和光明的人性。高尔基完全顺应了这种时代的需要。

罗赞诺夫和别尔嘉耶夫在哲学宗教协会的会议上就"是基督还是世界"这个老问题展开一场新的争论时，他们未必想到他们的对话会激发一系列基督社会思想的新观点[91]。当

代的哲学批评著述从陀思妥耶夫斯基的小说中挖掘出以牺牲拯救世界，以及这种牺牲的标准和成效的重大问题。布尔加科夫（1901 年为自己的长子取名费多尔，以纪念陀思妥耶夫斯基）将陀氏的《群魔》视为基督教教本，他说："《群魔》这部悲情小说的主人公才是真正的俄罗斯的基督"（《俄罗斯的一部悲剧》，1914）。在这位哲学家看来，《卡拉马佐夫兄弟》的主人公也可称为基督社会主义者，"伊万的全部疑虑囊括了社会主义的所有问题"（《卡拉马佐夫是一位某种类型的哲学家》，1902）。

基督教社会主义是在社会主义实践的背景下诞生的，在这种实践之前已经产生了关于新人的神话，这种神话在俄罗斯存在已不止一个世纪了。历史有过歌颂新事物的颂词，彼得大帝时代的少年兵团，共济会除旧布新的育人计划，叶卡捷琳娜女皇和贝茨基培养完美公民的试验，恰达耶夫关于人的转生理想和赫尔岑改造"荒蛮"俄罗斯的范例，巴枯宁推行世界革命的谋划和上个世纪 60 年代作家们的启蒙主义理想，"关于新人的故事"（这是车尔尼雪夫斯基长篇小说《怎么办》的副题）和罗赞诺夫关于"整个世界是……一个孕育新人的大胚胎"（《胚胎》，1899）的论题，正是这些和其他许多新观念引发了弗洛连斯基关于20 世纪的构想，又正是以这些新观念出发，罗赞诺夫形成了其未来人类类型说，苏沃林才得以在他 1904 年 5 月 18 日致罗赞诺夫的信中对人类的退化问题作出解释，并重提自己过去那篇具有时代色彩的文章《新人》[92]。基督教义中的一个中心术语"人类之子"，在宗教思想和苏维埃文学中发生了突然的质变（如尼•费奥多罗夫称"应承认自己是人类之子，而并非通常意义的人……[93]"；安德列耶夫 1909 年发表题为《人类之子》的短篇小说，沃罗夫斯基以同样的题目写了一篇书评来回应他）。

后来成为无产阶级文化协会理论家的波格丹诺夫制定了无产阶级的模式（《人的集合》，1904）。在他那部充满马克思主义幻想的小说《红星》（1908）中，甚至大自然都驯服地披上了红旗的颜色并归属于"社会主义"。卢那察尔斯基则走过从"造神"巨人的美学观（《宗教与社会主义》，1908）到"新俄罗斯人"的正统形象（这是他在 1923 年《全俄中央执行委员会通报》上发表的一篇文章的题目）的曲折道路。高尔基则塑造出人民的造神者形象（《忏悔》，1908），虽然这些人还残存着教徒的思想，但仍不失为有说教意义的职业革命者（《母亲》，1906）。高尔基的布尔什维主义与尼采哲学中反抗上帝的思想共存（剧本《在底层》中的萨京，1902），而且他终生还主张把人强行"锻造成"共产主义天堂的……[94]。

如果说象征主义者是对世界走火入魔般的变化（别雷《谈巫术》，1903），而以费奥多罗夫为代表的宗教思想却试图从美德的角度去解释"超人"，那么无产阶级美学坚持的则是日常生活、自然界和艺术都在发生"重大转型"的观点（这一术语来自阿尔瓦托夫《在无产阶级艺术道路上》，1922）。"新人"真正形成了，不过他并不符合白银时代的空想哲学家的审美观[95]。

基督教社会主义学说与新政权的社会治理理论相对立。布尔加科夫发起创建了"基督

教政治联盟”，成为世纪初的一位活跃人物，阿盖耶夫、别尔嘉耶夫、韦基洛夫、叶利恰尼诺夫、卡尔塔舍夫、格林卡－伏尔加斯基、茨维特科夫和来自“基督教斗争兄弟会”的教徒们先后加入该组织，当时的许多著作都赋予社会主义以新的概念[96]。布尔加科夫将建立富庶而公平的理想社会称为“社会主义的宗教式诱惑”：他认为，将“为后代造福定为历史的目标”，还不是完全的社会主义的理想，社会主义的真义应该是：不消除人类本性中根深蒂固的邪恶和丑陋……社会主义还只能是治标不治本，还不能涉及人类遭受苦难的根本原因，从这个意义上说，它是折中的”[97]。1929年布尔加科夫受俄罗斯南部最高宗教事务管理局的委托写了《东正教与社会主义》一文，对社会主义的本质进行了确定，这也是他对这种社会实验态度更为鲜明的一篇著述。

费奥多托夫从在《自由之声》杂志（1918，迈尔“复活”社的机关刊物）早期发表的文章到在《新城》（从1931年开始）和别尔嘉耶夫主办的《道路》上发表的政论，都表达了忠于基督教社会主义的理想。他在与同行的辩论中，创立了自己的思想体系。他在追求福音书中所描述的理想的历史主义中，对社会和基督教问题的态度实现了一个重大转变。侨居国外的思想家同历史性基督教的评论家们继续就彼得堡的问题进行争论，并与坚持世界末日论的梅列日科夫斯基展开论争。生活在白银时代的人都遇到这个敏感的问题，费奥多托夫将以自己的言行来对抗启示录的谬说为己任。他晚年的文章，如《当代社会现实面前的基督教》（《在法国宗教一哲学研究院公开会上的演讲》，1932），《什么是社会主义》（1932），《关于社会主义的书简》（1940）等，尤其是他1933年在巴黎出版的小册子《基督教的社会意义》论述的就是白银时代的精神感悟，揭示了基督教社会性的历史属性，体现了他关注的具有历史意义的自由和果敢，以及为实现自己崇高使命而积极进取的精神。费奥多托夫的观点是一种充满悲情的乐观主义，他所构建的世界蓝图表达了人类寻找新城的夙愿，人们将在那里与神明，与真善美和衷共济，安居乐业。

5.宇宙主义

应该对一系列严整的思想体系（弗洛伊德学说，尼采学说）、社会宗教学的基本概念（共同性、集合性），以及希图全方位描述的世界图景用囊括各种流派思想的宇宙主义加以补充。俄罗斯的宇宙主义通常划分为三种：自然科学的宇宙主义（乌莫夫、韦尔纳茨基、齐奥尔科夫斯基、霍洛特内、奇热夫斯基），宗教哲学的宇宙主义（索洛维约夫、费奥多罗夫、布尔加科夫、弗洛连斯基、别尔嘉耶夫）和诗歌艺术的宇宙主义（从苏霍沃－柯贝林、奥多耶夫斯基到白银时代的作家别雷、巴尔蒙特、马雅可夫斯基、勃留索夫、帕斯捷尔纳克）[98]。

作如上分类的核心概念是人作为上帝创造物的一分子意志自由问题，西方传统已认

识到了“人在宇宙中的位置”（这是舍勒 1927 年写的一篇文章的题目），而且至今还为他留有“空地”。在那里只有时间和空间拓扑的机遇，天体运动的意义很容易在“天体力学”或相对主义的假说中得到说明。而本国传统则从根本上提出问题：宇宙只有与人相互顺应才能共存，也才成其为宇宙（可栖居之所）。如果在这方土地上人类难以生存，那么就应该改良它，（费奥多罗夫称之为“调整”）。在任何情况下，俄罗斯的“宇宙”所期待的人，要么是著名的世界神话中微观宇宙和宏观和谐统一的榜样，要么是东正教哲学认定的由圣灵协调打造出的神人。

对费奥多罗夫来说，“圣灵学说就是一个协调动作的计划”，其旨在使故去的先辈复活。基督教“不是索菲亚，而只是一种对充满上帝智慧的索菲亚的景仰……它只有成为索菲亚，亦即上帝化身的工具，而且将人和人类的意识和意志有效地结合在一起的时候，才能实施真正的复活之术”[99]。我们注意到，如果说索菲亚说使人适应于宇宙，那么费奥多罗夫则让宇宙适应于人。费奥多罗夫的索菲亚工具说也成了俄罗斯作家们思考的课题[100]。1926 年 9 月 17 日，高尔基在写给普里什文的信中坦承：“他（即费奥多罗夫——作者注）‘积极’对待生活的态度使我备感珍贵和亲切。”[101] 而普里什文也在同年 10 月告诉高尔基：“我也亲身感受到了‘先辈复活’的思想。”（《文学遗产》第 70 卷，336 页）高尔基在写给小说家格里戈里耶夫的信中，同他讨论了“费奥多罗夫布尔什维主义哲学的死亡观”（《文学遗产》第 70 卷，134 页），并表述了一些出人意料的思想，它借用的是早期斯拉夫主义的术语，认为未来人类的“认识本能”是会复活的，“我说的不是对有些冷酷的施本格勒和加尔特曼的理性忧虑，也不是有趣的逻辑游戏，而是本能。认识作为一种本能的力量，有能力重新将目的论变成神学”（《文学遗产》第 70 卷，135 页；请比较赫尔岑的公式，“目的论也是神学”，见《往事与随想》第 5 部分，第 41 章）。高尔基曾建议福尔什读读费奥多罗夫的作品，福尔什答复说，“有些作品没有被接受，但却像生活本身一样令人叹为观止，索洛维约夫从没写出过这样的作品。索洛维约夫同费奥多罗夫一样是‘朝拜圣地’的聪慧向导，但对我们尚未意识到的创造力，他自己却不会发挥，也不会启发别人去发挥”（《文学遗产》第 70 卷，588 页）。高尔基的政论作品（《再论呆板的公民》，1982；《论妇女》，1930）明显受到费奥多罗夫思想的影响；他的《论普里什文》（1926）一文表达了对韦尔纳茨基理论的赞许。

勃留索夫对费奥多罗夫的理论也颇感兴趣，然而实现复活的思想是不适合他这种具有实用思维的人，原因有二：一，任何一门科学都不能保证实验的成功；二，勃留索夫担心“自我”会被大批对立的个体融化，因为他并不相信合作共事的神话。这些年来，勃留索夫一直沉迷于莱布尼茨的单子学说。他在 1898 年 2 月 9 日写给小说家、剧作家萨梅津的信中几近绝望地问道：“我该如何拯救我的个体呢……我想证实，无论如何要证实，我是个单一的独立体，是一个单细胞动物。对我来说证实这一点是非常必要的。”[102] 在《世事》文集（敖德萨，1914）中，勃留索夫表示反对个体复活的思想，他中肯地指出，费奥多罗夫所谈的

是遗传肉体的复现，而并非具有个人记忆和经验的完整的精神的有机整体的复生，一年以后，别尔嘉耶夫在《复活的宗教》(又名《费奥多罗夫的"共同事业"哲学》，1915)一文中也谈到了这一点。因此，勃留索夫在自己的作品中借主人公之口对费奥多罗夫的观点进行讥讽："我确切地告诉您——用科学的方法是不能将我复活的！"(《科学的张扬》，1918)。勃留索夫的论调是悲观的，对未来的描绘是令人不快的(《南十字共和国》，1905，剧本《独裁者》，1921，《七代人的世界》，1923)。勃留索夫更看重的是文化中的不朽，而并非通过技术手段获得的长命。

马雅可夫斯基是位在大宇宙中也感到拥挤的诗人，他在其未完成的长诗《第五国际》(1922)中，用立体未来主义创作方法塑造了一种密致而又清晰的世界形象。可以说，马雅可夫斯基运用了电影的创作方法(试与韦尔金托夫的《电影眼睛》作比较)，并贯彻了全光全景的原则，使之更加丰富(运用立体视觉的蒙太奇的方法，使全球居民的形象有声有像地尽收眼底)。

赫列布尼科夫称自己所处的时代为宇宙时代，他创造了"思维范畴"一词，这个词与诗学术语"智力图"同义(弗洛连斯基则称之为"气动圈")。他倡导对未来进行数学预测，1922年他写的《命运榜》(参见其作品《教师与学生的对话 1》，1921；《关于领先地位的争论》，1914；《世代更替的规律》，1914)缔造了数字未来学和历史哲学。他的依据很有可能就是本国历史数字思维的传统：从共济会会员到苏霍沃－柯贝林("万有学说")和列夫·托尔斯泰的观点(在同乌鲁索夫大公的通信和《战争与和平》中所探讨的"历史微分学"的思想)。哈尔德日耶夫谈及(这是他从马尔夏克那里转引的数学家瓦西里耶夫的评价)"赫列布尼科夫在罗巴切夫斯基大学的数学系和自然科学系里表现出了非凡的天赋"，对闵可夫斯基和爱因斯坦关于世界图景的理论颇为精通；他还顺便谈到爱因斯坦就俄罗斯未来主义者对时间问题所进行的深入研究表示祝贺的不足为信的传闻。[103]赫列布尼科夫的《超级纪事》(1911—1912)以及他的全部著述和完满幻想的科学实践活动的内容可归纳为：打破国家、时代、民族、语言和习俗的隔阂，使各国人民互相了解，接纳异己的文化。尽管后来相对生物论者们嘲笑赫列布尼科夫，但他们仍不得不承认"他是第一个感觉到时间如同律动的琴弦，而并非是一个偶然的无定型的抽象概念。他还第一个提出重被发现的事物也有风格可言，风格并不单属于艺术或者科学，还属于智慧"[104]。

白银时代对宇宙的直觉常常与世界"生活钟摆"的剧烈节奏造成的恐慌情绪有关。彼得罗夫－沃德金的回忆录是这样描述日食出现时旧教徒的恐慌的："我们不是赫雷诺夫的城里人，而是一群在贫瘠的土地上觅食的人……我们像是在梦中来到了一个神秘的河岸，顿感走投无路，昼夜难分，凶吉难辨。我们自己也化入混沌的大千世界之中……我已经失去了意识，我是在祈祷，还是在诅咒？也许这就是形成世代本能的意乱神迷？然而我确切地知道这是我为迎接宇宙变故对个人机能的第一次调整，目的是使对宇宙的恐怖感化作我

的一种创造力……"[105]在扎伊采夫的短篇小说《神话》(1906)中,"土地"和"耕地"是微观宇宙和宏观宇宙聚结的线和点:"我明显感到,我们大家就像进行耕耘的庄稼人那样生活、思考、工作着,随着太阳的转动而作息。"[106]

俄罗斯的"宇宙"向来都是丰满的,在这里只有暂时不适于居住的地方,世界其实是个天赐的广阔的人间天堂,"在我父的家里有许多住处"(《约翰福音》第14章,第2节)。我们应该注意到,在俄语中"世界"(мир)一词有三个意义:1."世界"(包括世上所有的土地、人群和部族);2."和平"("非战争状态");3."宇宙"(祥和的世界秩序)。齐奥尔科夫斯基正是强调这三重意义,在柏拉图主义、牛顿天体力学和叔本华与柏格森唯意志论的基础上,形成了自己的科学观和诗学观。他认为宇宙是永恒的,"宇宙中那些怡然自得的生物也是永恒的"(《宇宙的意志》);物质的成分是有活力的,并渗透着世界智慧的意志,而且这种意志"与宇宙的机械性毫不相悖"(《未知的智慧力量》);在宇宙中物质会根据固有的法则进行自我调理(《宇宙哲学》)。索洛古勃的短篇小说《圣诞节男孩》(1905)中的主人公发了一通对柏格森主义的议论,听起来所产生的印象甚至比齐奥尔科夫斯基的文章还要深刻,他说:"几十年前,自然界意志的能量就如此巨大,使地球上产生了无以数计的各种各样的生命。现在自然界能量的性质改变了,自然界不仅仅力求存在,而且追求一种认识自我的意识。"[107]齐奥尔科夫斯基并不奢望同时代人能接受他的"大地和天空的幻想曲",于是他总是带着那种"大智若愚"的微笑用妇孺皆知的语言与人分享自己计划的喜悦;于是他写下了一系列的科幻作品(《在月球上》,写于1887年,发表于1894年;《大地和天空的幻想曲》,1895;《大地之外》,1896—1920)。海辛哈说,文化和科学中的严整均来自游戏,此言不虚,齐奥尔科夫斯基就是一个明证。

白银时代的哲学诗歌必然会对这位卡卢加的思想家的直觉作出回应。1919年到1920年期间,勃留索夫研读了齐奥尔科夫斯基的著作,据奇热夫斯基称,他还想写一部介绍齐奥尔科夫斯基的书[108]。勃留索夫作为"科学诗歌"的大师,把他熟悉的非欧几里德学的概念转化为诗歌;宇宙思想为他开辟了新的创作空间,他创作了一批宇宙题材的科幻作品(《机器的发难》,1908;《机器暴动》,1915;《首次星际探险》,1920—1921)。

俄罗斯的宇宙哲学成了构筑"新人间"和"新天堂"的蓝图,这也是积极乐观的末日论的纲要。众多作家和思想家都认为宇宙为人的发展准备了条件,这就是证明。

我们的总结只能是初步的。我们最先论述的是世纪之交的创造、创造哲学、科学哲学和艺术认识的相互贴近。当经典语文学家维·伊万诺夫沉溺于对狄奥尼索斯的思考,同是数学家、自然科学家、历史学家的赫列布尼科夫在自己的文学作品中建造美学数码理论时,别雷则以康托尔的大量理论为依据,在未来主义诗学中构筑了内心意识的图景;当勃留索夫把叙事抒情诗的主人公变成富有人文知识的考古者时,布洛克则在撰写论述卡提

里那式的"布尔什维克"的文章，这使得我们处于科学思想、哲学和艺术的交相影响之中。未来主义同"形式主义方法"的结合、心理语言学派（波捷布尼亚学派）与象征主义的结合、新民粹主义思想与大众文学的结合促进了书面语和口语技巧的自然融合，而在作品的行文中这种和谐的融合是靠对词语本身的斟酌来实现的。时代分明地意识到语言思维形式的重大变化，在诗歌的语义、语法、称名和象征意义等方面为自己寻到了新的合理结构，这必然对先锋派文学的题材、修辞风格和哲学的推论产生影响。白银时代的创作具有真正的美学意义，因为它将生活的艺术形象同作者的自我分析结合在了一起，也引发了哲学对生活的评论，这种评论的要害并非著述本身（如形式主义的著述），而是作者的立场。列夫·托尔斯泰和普里什文的作品脱胎于他们进行社会观察的日记，而别雷和布洛克的许多早期作品则源自于他们的哲学书信。

马克思主义的（哲学和文化－历史的）世界观有时也很看重白银时代。这一时期的艺术家们往往不惜失去现实感，如林林总总的象征主义者就硬是编织出关于世界的虚虚实实的神话。他们采用现实的伪装符号，相信"就词汇本身而论的词汇"，在某种程度上复制甚至是加强了 19 世纪经典浪漫主义的审美意境。而且，在他们笔下主人公的生存状态及其创作者的内心世界常常被认为是超出"兴趣"的现实性，这种现实性远远不如柏拉图原始思想的现实性更为相宜。维·伊万诺夫、洛谢夫堂皇的神话理论，贴近人的索菲亚学说（这种理论和学说使得天堂－时间变得无人问津），特鲁别茨科伊与弗洛连斯基的圣像学都成了具有时代意义的理论里程碑。由此出现了充满文化厌倦情绪的维·伊万诺夫和格尔申宗的《两地书简》（1921）；出现了埃利斯在《文化与象征意义》（1909）中提到的"文化的阿格斯菲尔"现象；也出现了审美主义的风尚，这种风尚产生于对当时生活的忧虑，然而生活并没有因各种各样的"阐释"而变得复杂。

在祖国的大地上随着"黑铁时代"的逼近，白银时代开始沉寂下来。然而，俄罗斯的希腊化和白银时代的宗教复兴运动又到国外寻求新的发展，第一次和第二次侨民潮中的流亡者"逍遥地"呼吸着新鲜空气，克服了白银时代沉寂的危险，继续营造统一的俄罗斯精神文化，继续他们的呐喊，尽管召唤这种文化的呼声传到滞留在祖国的伟大时代创造者和见证者耳畔时已经相当微弱了。新世纪俄罗斯的经典作品在不同的社会环境中仍层出不穷，它们保存着共同的文化记忆。这种记忆在祖国的土壤上是不会消逝的。

这个时代的文学－哲学、科学－世界观，以及启蒙运动的经验具有世界性意义。这个时代没有舍弃上个世纪经典现实主义的辉煌成果，没有丧失正确的思想和对人的信心。处于复杂时代的复杂的人创造了忍辱负重和自力图强的文化，他们带着自己这些新的经验走进了一个新的历史周期。

注释：

1. 关于白银时代的年代有不同的界定，可参见：奥楚普，《时间海洋》，圣彼得堡，1993，609 页；魏德列，《三个俄罗斯》，载《当代记事》，巴黎，1937，第 65 卷；科莱德，《白银时代介绍》，载《白银时代回忆录》，莫斯科，1993，7 页；《俄罗斯文学史：20 世纪白银时代》，尼瓦、谢尔曼、斯特拉达、埃特金特主编，莫斯科，1993，405 页；列维茨基，《一个被埋藏时代的复活》（俄罗斯宗教哲学的复兴与白银时代），载《边缘》，1959，第 42 卷，205—211 页；埃特肯特，《所多玛与普叙赫：白银时代理念发展概述》，莫斯科，1996；《俄罗斯现代主义的文化神话：从黄金时代到白银时代》，伯克利，1992，第 1 章。

2. 魏德列，《俄罗斯哲学与俄罗斯白银时代》，见《20 世纪的俄罗斯宗教哲学思想》论文集，波尔托拉茨基主编，匹兹堡，1975，71—72 页。



3. 参见：休金，《从伊万·赫沃罗斯京宁到彼得·恰达耶夫：俄罗斯西欧主义的起源问题》，载《斯拉夫研究》，布达佩斯，1987，33/1—4，131—148 页。

4. 《弗·索洛维耶夫介绍》，莫斯科，1991，179 页。

5. 参见：阿胡金，《索菲亚与魔鬼（俄罗斯宗教哲学面前的康德）》，载《哲学问题》，1990，第 1 期，51—69 页；《康德与俄罗斯哲学》论文集，莫斯科，1994。

6. 这个术语是在评述俄国现代主义"第一阶段"时使用的；巴尔蒙特指出，这个阶段"借助美学神正论占据了广阔空间内的所有现实"，见格林卡－伏尔加斯基《论孤独》，载《新道路》，1904，第 11 期，101 页。

7. 洛特曼指出：别雷的拙口笨舌和托尔斯泰《黑暗势力》中的阿基姆，奉命装疯卖傻的话有共同之处。见洛特曼，《安德列·别雷诗歌中的笨拙语言》，载《安德列·别雷创文论·文集·政论》，莫斯科，1988，437—443 页。

8. 拉夫罗夫，《"寻求金羊毛勇士"的神话创作》，《神话—民间创作—文学》，列宁格勒，1978，137-170 页；《俄国现代主义的文化神话：从黄金时代到白银时代》。

9. 普拉托诺夫，"1927—1950 年的札记簿"，《星火》，1989，33 期，15 页。

10. 列米卓夫，《置身于祥光之中：自传体》，莫斯科，1990，390 页。

11. 伊林，《体裁与风格：列米卓夫和罗赞诺夫》；罗赞诺夫，《赞成与反对，俄罗斯思想家和研究者论罗赞诺夫的个性与创作》，两卷本，法捷耶夫主编，圣彼得堡，1995，第 2 卷，406 页。

12. 这个传统的认识来自索洛维约夫（《波尔菲里·戈洛夫廖夫谈自由与信仰札记》，1894），普里什文在日记中指出，在阿库莫夫娜身上体现了罗赞诺夫式的"任性的恶魔性格"（见罗赞诺夫，《赞成与反对》，122 页），这一点也被现代研究者所强调（塔雷什金娜：《列米卓夫〈梅花姐妹〉主人公的梦想与现实》，见《列米卓夫：研究与资料》，责任编辑格拉乔娃，圣彼得堡，1994，53—57 页），对罗赞诺夫行为与创作中癫狂要素的分析，见：法捷耶夫《罗赞诺夫：生活·创作·个性》，列宁格勒，1991，334—339 页。

13. 1917 年的俄国对于沃洛申来说"似乎已经不能自持，她癫狂了，她的行为引发的不是愤怒，而是悲切的感动和景仰"（见：沃洛申的《钉在十字架上的俄罗斯》，莫斯科，1992，50 页，下列诗句引自《神圣的罗斯》："你无家可归，醉醺醺到处游荡，癫狂的罗斯啊，基督附身了！"51 页）。

14. 列米卓夫，纪念罗赞诺夫的文章《实在》；罗赞诺夫，《赞成与反对》，254 页。列米卓夫本人赢得了癫狂的名声，这里也便顺理成章（见伊万诺夫－拉祖姆尼克《俄罗斯文学狂人》，1911 年载伊万诺夫－拉祖姆尼克《创作与批评文论：1908—1922》，彼得堡，1922，57—82 页）。

15. 《索洛维约夫文集》，十卷本，第 2 版，圣彼得堡，1911—1914，第 9 卷，295 页。索洛维约夫的确称赞巴尔蒙特的文集《寂静》（圣彼得堡，1898），巴尔蒙特在《只有爱情·七色》（莫斯科，1903）一书中也以诗歌为形式对索洛维约夫这位哲学家和诗人进行赞扬。

16.《弗洛连斯基文集》,四卷本,莫斯科,1994,第1卷,178页。明茨的著作也展示了象征主义运动的类型和演变过程。

17.《文学遗产》,第85卷:《瓦列里·勃留索夫》,莫斯科,1976,447页。现代对象征主义哲学基础的评论可参见卡津,《别雷与俄罗斯现代主义的肇始》;别雷的《批评·美学·象征主义的理论》,两卷本,莫斯科,1994,第1卷,6—41页。

18. 参见:库里尤斯,《早期勃留索夫论索洛维约夫的诗学与哲学》,《塔尔图国立大学学报》,塔尔图,1985,第680辑,布洛克文集第6辑,《布洛克与他周围的人们》,同上,51—65页,这是勃留索夫各种形而上学的根据(虚拟经验),《塔尔图国立大学学报》,塔尔图,1983,第653辑,113—128页。

19. 别尔嘉耶夫,《20世纪俄罗斯精神的复兴》(《纪念〈道路〉出版10周年》),见《别尔嘉耶夫文集》,巴黎,1989,第3卷,690—698页。

20-21. 斯捷彭,《列夫·托尔斯泰的宗教悲剧》,见《斯捷彭文选》,伦敦,1992,148页。

22. 自罗赞诺夫早期的作品、梅列日科夫斯基的《果戈理与魔鬼》(莫斯科,1906)、别雷的《果戈理》(1909)以及罗赞诺夫、吉皮乌斯,包括俄国的宗教哲学以及后来的侨民批判性著作出现以来,人们一直将果戈里新描写的世界视为在恶势力唆使下为非作歹的世界。

23. 尤尔凯维奇,《上帝论心灵及其在人的精神生活中的意义》,见尤尔凯维奇,《哲学著作》,莫斯科,1990,95页。在同时代人提出"心灵索菲亚"理论的大背景下,索洛维约夫关于心灵的阐释见索洛维约夫《弗拉基米尔·索洛维约夫的生平与创作进程》,布鲁塞尔,1977,72—73页。

24. 弗洛连斯基,《柱石与真理的确立》,1914,见《弗洛连斯基文集》,莫斯科,1990,第1卷,1册,267—275、535—539页。

25. 雷达谢维奇,《摇晃的三腿桌》,佩列利姆杰尔编辑,莫斯科,1991,35页。

26. 对伊万诺夫五卷本文集一些观点的诠释,见科列茨卡娅的著作《论维·伊万诺夫的〈太阳组诗〉》,载苏联科学院文学语言学会通报,1978,第37卷,第1分册,54—60页;《维·伊万诺夫组诗〈愤怒的年代〉》,见《1905—1907年的革命与文学》,莫斯科,1978,115—129页;多岑科,《维·伊万诺夫组诗〈愤怒的年代〉中的历史主义问题》,载《塔尔图国立大学学报》,1981,第813辑,78—87页。

27. 巴赫金,《文学创作美学》,莫斯科,1979。

28.《列米卓夫选集》,莫斯科,1991,153页。在抗争者尼古拉即亚历山大的话语中出现了"爱与恨"的倒装句法,"耶稣也要流血……为了爱,流血是必需的,就是这样。你恨吧,全身心地去恨吧,去杀戮吧,这样爱就会来临"(同上,142页)。这些自白的哲学背景是卡拉马佐夫式的离经叛道,这种叛逆因现实和造化世界接纳了大恶而被复杂化了。另一方面,列米卓夫的心灵哲学与对抗合理的知识密切相关,这又使得他的作品与舍斯托夫和罗赞诺夫的经验与世界观密切相关(列米卓夫在《鼠笛》中回忆道:"罗赞诺夫和舍斯托夫教我生活之道。")。列米卓夫曾著文评论舍斯托夫的《无由的颂扬》(载《生活问题》,1905,第3期),为他写过悼文(《纪念列夫·舍斯托夫》,1938)。见:库兹明科,《列米卓夫笔下的世界和主人公:作家世界观与创作观的相互关系问题",《哲学科学》,1982,第1期,24—30页;肖克(《无由的颂扬》:舍斯托夫和列米卓夫》。《20世纪俄罗斯文学中两种艺术思想的共同点》,见《斯拉夫语演讲录》,1984,第15卷,105—120页;丹尼列夫斯基《列米卓夫和舍斯托夫》(第一篇文章),见《塔尔图国立大学学报》,塔尔图,1990,第883辑,《俄罗斯文学的发展道路》,139—156页。

29. 卡尔萨温,《爱的思想家费多尔·巴甫洛维奇·卡拉马佐夫》,1921,见《陀思妥耶夫斯基论——1881—1931年俄国思想界关于陀思妥耶夫斯基创作的评论》,鲍里索夫,罗金斯基主编,莫斯科,1990,267页。

30. 埃特肯特,《所多玛与普叙赫:白银时代精神史概述》,莫斯科,1996,328—329页。诸多的著作都论及了色情文学、性和淫诲的界限,可参阅:托洛茨基,《谈死亡与情欲》,1908;载托洛茨基,《文学与革命》,莫斯科,1991,206—

216页;菲列夫斯基神甫,《谈与淫诲的斗争》,载《教会通报》,1912年4月26日(对罗赞诺夫《月光人》第2版(圣彼得堡,1912)的评论);巴赫金,《文学创作美学》,沃伦斯基;《阿姆斯特丹的淫诲作品》,载《艺术生活》,1924,第5期;霍达谢维奇,《谈淫诲》,载《摇晃的三腿桌》,莫斯科,1991,583—597页;《俄国诗歌中的色情》,柏林,1922;《俄国的埃罗斯或俄国的爱的哲学》,莫斯科,1991;《埃罗斯:俄国·白银时代》,莫斯科,1992;波格莫洛夫,《我们——两根被激情燃烧的树干:俄国诗歌中的色情——从象征主义者到现实艺术联合会》,载《文学评论》,1991,第11期,56—65页。

31. 勒留索夫,《夜以继日》(1908—1912年小说与戏剧第二集),莫斯科,1913,93页。

32. 《勃留索夫文集》,七卷本,莫斯科,1973—1975,第5卷,209页。

33. 古米廖夫,《俄罗斯诗歌书简》,彼得堡,1923,52页。关于象征主义期刊对"游戏"的关注,可参见:《有关温杰利班特在第二届日内瓦国际哲学大会上所作的关于康德游戏概念的报告的评论》,载《天平》,1904,第10期,61页;许多文论谈及游戏主题的多样性(沃洛申,《儿童游戏的启示》,载《金羊毛》,1902,第11—12期,68—75页;穆拉托夫,《日暮》,同上,1908,第10期,62页;诗歌中对此也有所涉及,如巴尔特鲁沙伊季斯,《快速》,载《新路》,1903,第12期);索洛古勃,《我迷恋我的游戏……》(同上,1904,第1期,139页),布洛克,《有一种游戏要小心介入……》,1913。布洛克的游戏概念要比勃留索夫的更广泛,他说,"这是一种实验,它表现的是权力;艺术家靠它生存,只要能够游戏,就要游戏(我和你是善良的不玩恶的游戏)"(《布洛克文集》,八卷本,莫斯科;列宁格勒,1963,第8卷,487页)。这是"戏剧先锋派为自己制定的戏剧理论"(叶甫列伊诺夫语);斯克利亚宾赞同创作游戏的思想。普里什文创建了系统的游戏概念。围绕着创作和游戏的讨论,以及哲学家和民族志学家发表的著述使艺术家愈加注意游戏问题。

34. 《勃留索夫小说集》,莫斯科,1989,321页。见特里丰诺夫,《从审美游戏的艺术到社会活动的诗歌(瓦列里·勃留索夫创作道路记实)》,见《苏联科学院文学语言学会通报》,1985,第44卷,第6期。

35. 《吉皮乌斯诗歌、小说集》,列宁格勒,1991,331页。

36. 在西方传统的背景下本国对"他人"所作的哲学分析(布贝尔、罗森茨维格、埃布纳、罗森什托克-休西),见:C. S.莫尔松、C.埃莫森、米哈伊尔·巴赫金的《散文创作》,斯坦福,1990;加尔德涅尔,《东西方之间:俄罗斯精神的复兴》,莫斯科,1993;马赫林《与他人(20世纪"对话"哲学的起源)》,圣彼得堡,1995,124页。

37. 布尔加科夫,《永恒之光:观察与思辨》,莫斯科,1917,369页。

38. 罗赞诺夫,《宗教与文化文集》,圣彼得堡,1899,124页。

39. 基尔波京,《艺术家陀思妥耶夫斯基》,莫斯科,1972,153、162页。

40. 谢尔盖耶夫-青斯基,《面具》,载《新路》,1904,第11期,135页。

41. 索洛古勃,《伊丽莎白》,载《天平》,1905,第1期,27—90页。

42. 普里什文,《1918—1919年日记》,莫斯科,1994,53页。

43. 《列米卓夫选集》,210、237、154、270页。

44. 见维·伊万诺夫为季诺维耶娃-阿尼巴尔的悲剧《戒指》所写的前言(《新的面具》,1904);沃洛申的《创作面面观》,1914;组诗《假面具》,1919;安德列耶夫的《黑色面具》,1908;勃留索夫翻译的古尔曼的《面具之书》,1903;维尔哈伦的《生活的面貌》,1905;楚可夫斯基发表的文章《面孔与面具》,1914;1906年出版的讽刺杂志《面具》和同名的戏剧杂志《面具》,1912—1915。先锋派戏剧中木偶和面具的角色,滑稽草台戏的假面具类型都与意大利"面具的喜戏"的创作方法(梅耶霍德的《论戏剧》,1913;穆拉托夫的《面具时代》,这是《意大利形象》(1911)的一部分)和面具的宗教仪式功能有关(可参阅:科罗普切夫斯基的《大众对肖像的成见——面具神奇的意义》,圣彼得堡,1892);还可参阅什梅廖夫的《隐藏的相貌》,载《言论》,莫斯科,1916,第6卷;吉皮乌斯的《生动的面孔》,1922(此类著述连绵不绝,还有:阿达莫维奇的《面孔与书籍》,1928;别雷的《面具》,1932;夏里亚宾的《面具与灵魂》,1932;涅伊兹韦斯内的《真像/面貌/假面》,1990)。

45.《维·伊万诺夫文集》,布鲁塞尔,1979,第3卷,741页。此后该文集的引文在正文中只注卷页的序码。

46. 参阅米利顿论述俄罗斯社会问题之一的《弑父行为》,载《哲学问题》,1994,第12期,50—58页;波多罗加的《抗父行为》,载《原型》,1996,第1期。

47.《列米幸夫选集》,304页。

48. 哈利捷夫,《乌赫托姆斯基的优势学说与巴赫金的早期著述》,见《巴赫金文集》,Ⅱ,《东西方之间的巴赫金》,马赫林主编,莫斯科,1991,70—86页。还可参阅:乌赫托姆斯基的《良心的直觉:书信、札记》,圣彼得堡,1996。1918年普里什文明显感到理解陷入了危机,"没有人能解释自己:教育人学会理解他人的整个机制都崩溃了"(《普里什文日记,1918—1919年》,莫斯科,1994,20页)。罗赞诺夫对理解的有关论述见:格里亚卡洛夫,《罗赞诺夫哲学中人的形象》,载《原理》,1992,第3期,66—74页。

49. 详见文集《城市与城市文化的符号学:彼得堡》,载《符号体系论》,塔尔图,(《塔尔图大学学报》,第664辑);《彼得堡的形而上学》,圣彼得堡,1993;《作为文化现象的彼得堡》,圣彼得堡,1994;《市政论丛:俄国哲学与文化卷》,圣彼得堡,1994,第1分册。

50.《梅列日科夫斯基文集》,四卷本,莫斯科,1990,第2卷,379页。

51. 阿韦尔琴科,《米苓纳特的玩笑》,载《各民族的友谊》,1990,第4期,111页。

52. 谢加尔,《自由的没落:谈俄罗斯报章的日常议题(1917—1918)》,载《往昔:历史文选》,巴黎,1987,第3卷,131—196页。

53. 艾兴巴乌姆,《莫斯科的灵魂》,载《当代言论》,1917年1月24日,第3442期,2页。

54. 奥索尔根在一篇简评中写道,"俄罗斯当时有两个文学流派:彼得堡派和省城莫斯科派……彼得堡派属革新派,以莫斯科为中心的省城派成了俄罗斯文学的堡垒。彼得堡派大都移居国外……而省城派经由西伯利亚去了远东",载《当代记事》,巴黎,1936,第60卷,467页。

55. 索洛维约夫,《索菲亚》,载《逻各斯》,1991,第2期,153—198页;1993,第4期,275—296页;别尔嘉耶夫,《雅科布·别姆研究论文选》,第2编,《关于索菲亚和两性人的学说》,载《道路》(巴黎),1930,第21期,34—62页。

56. 参见:费奥多托夫,《精神诗歌:俄罗斯人民对精神诗歌的信仰》(莫斯科,1991)中关于"圣母-地母"形象发展历史的叙述。

57. 参见:卡尔萨温,《人间与天国的索菲亚》,载《射手》,彼得堡,1922,第3辑,70—94页。

58. 在洛谢夫的《论宗教教育方法》(1921)报告中,"大地-索菲亚"被引入神祉系统,载《俄罗斯基督教民主联盟公报》,巴黎,纽约,莫斯科,1993,第167卷,1册,70—71页。

59. 丘特切夫的"大地母亲"和"伟大的母亲"(《人从自然中得到的异样收获……》,约1862)是一种古希腊的时间概念,它能吞食一切,即使人归于平静的摇篮——坟墓,"她安抚着自己一个又一个孩子,这是件徒劳无益的事情,她吞食一切又创造一切,最终还是将一切送入无底的深渊"(《由狂暴的生活所想到的……》)。

60. 高尔基推崇的对象,从"安泰"转到了"该亚"和"得墨忒耳"。他在给福尔什的信中写道,"丈夫的统治将走到尽头,世界的权力应移交给妻子和大地母亲"(《文学遗产》,第70卷《高尔基和苏联作家:未曾发表的书信》,莫斯科,1963,593页)。

61. 参见:林格伦,《维·伊万诺夫和陀思妥耶夫斯基心目中大地母亲的象征》,《加拿大、美国斯拉夫语研究》,1990,24卷,第3期,311—322页。

62. 请比较印象派和扎伊采夫《面包、人、大地》(1905)和《朝霞》(1910)中关于大地的神话。

63. 参见:科列茨卡娅,《维·伊万诺夫:"拱门"的隐喻》,《俄罗斯科学院通报》,第51卷,2期,60—65页。

64. 别雷,《纪念布洛克》,《文学遗产》,第92卷:《亚历山大·布洛克——新资料成果汇编》,莫斯科,1982,第3册,

829—830页。

65. 库德里亚夫采夫,《近十年俄罗斯文学中的神圣索菲亚思想》,载《基督教思想》,基辅,1916,第9卷,71页。

66. 巴赫金,《一个白卫军眼里的俄国革命》,载《巴赫金研究论文译文集》,圣彼得堡,1995,355页;可参阅:索洛维约夫,《希腊化时代与教会》(1913),载索洛维约夫《神学与批评简论》,托姆斯克,1996,4—9页。

67. 参见:库里尤斯,《勃留索夫美学观的形成与莱布尼茨的哲学》,《塔尔图国立大学学报》,塔尔图,1983,第620分册,50—63页;详见:伊苏波夫,《俄罗斯的历史美学》,圣彼得堡,1992,35—64页;还可参阅:米佳金娜,《俄罗斯存在主义中柏拉图思想的吸纳》,载《浩瀚的柏拉图思想:形而上学或者未竟的神话》,圣彼得堡,1995,58—60页。

68. 曼德尔施塔姆《普希金与斯科利亚宾》,载《曼德尔施塔姆文集》,四卷本,莫斯科,1991,第2卷,318页。

69. 参见:伊万斯克,《俄罗斯现代主义诗人和神秘主义的宗派》,载《俄罗斯的现代主义》,伊萨卡,1978;尼科利斯卡娅,《20世纪20年代俄诗坛神秘主义的宗派主题》,《塔尔图国立大学学报》,塔尔图,1990,第883分册;《俄罗斯文学的发展道路》,157—169页;德林－斯米尔诺夫J.R.,"宗派与文学"(安德列·别雷的《银鸽》),加利福尼亚,《斯拉夫语研究》,17页;《基督教与东方斯拉夫人》,第2卷;《现代俄罗斯文化》,主编罗伯特、赫格、帕佩尔诺、伯克利;洛杉矶,伦敦,1994,191—199页。

70. 布尔加科夫,《索洛维约夫与安娜·施密特》,见布尔加科夫,《平静的思想》,莫斯科,1918,71—114页;还可参见:《安娜·施密特手稿选编(附索洛维约夫致施密特的信件)》,莫斯科,1916。

71. 参阅别尔嘉耶夫的文章,《模糊不清的相貌》(《索菲亚:精神文化与宗教哲学问题》,柏林,1922)和他对别雷星宇神秘主义的批评(《俄罗斯诱惑——评别雷的〈银鸽〉》,载《俄罗斯思想》,1910,第11期);《一部星宇小说:关于别雷小说〈彼得堡〉的思考》,载《交易通报》,1916年6月1日。

72. 卡尔波夫,《火焰·俄罗斯方舟·深层的记忆:回忆片段》,莫斯科,1991。还可参阅文章选编《反基督》,莫斯科,1995;丹尼列夫斯基为《列米卓夫选集》所写后记中对列米卓夫心目中反基督形象的解释,见《列米卓夫选集》,列宁格勒,1911,596—607页。

73. 卡尔波夫,《火焰……》,271页。

74. 《道路》,巴黎,1932,第35期,3—19页。此后的引文转引自《文学问题》。此段引文载《文学问题》,1990,第2期,204—213页。

75. 罗赞诺夫,《史学著作中的"神圣"和"天才"》,1916;转引自别尔嘉耶夫《赞成与反对》,圣彼得堡,1994,274页。

76. 卡尔萨温,《个性》,1929;载卡尔萨温《宗教－哲学文集》,莫斯科,1992,第1卷,62页。

77. 《布尔加科夫文集》,两卷本,莫斯科,1993,第2卷,641页。

78. 同上,第640、642页。

79. 《陀思妥耶夫斯基全集》,三十卷本,列宁格勒,1974,第11卷,154页;注解见:施坦因贝格,《陀思妥耶夫斯基的自由体制》,1923,巴黎,1980,75—78页。

80. 参见:柯罗连科,《斯维特罗亚尔湖畔:文学基金会纪念文集》,圣彼得堡,1990。

81. 奥格洛宾,《在斯维特罗亚尔湖畔》,载《俄罗斯财富》,1905,第6期;别尔梅兹斯基《在斯维特罗亚尔湖畔》,载《科斯特罗马教区公报》,1905,第17期;杜雷林,《隐形城宗教:基捷日城的传说》,莫斯科,1914;奥切维捷茨,《走近基捷日城》,《下哥罗德地方报》,1912,第27期;拉夫罗夫,《宗教史文集》,彼得堡,1918;斯米尔诺夫,《沉没的大钟》,载《科斯特罗马地方志研究》,科斯特罗马,1923,第29册等。

82. 参见:波斯诺夫,《基督教会创始者其人》,基辅,1910;《小说、绘画、雕塑中基督耶稣的尘世生活》,圣彼得堡,1912;图尔恰尼诺夫《关于基督耶稣个性的谈话》,哈尔科夫,1914;《伪经中关于耶稣的传说》,四卷本,圣彼得堡,1912—1914;沃伦斯基,《四部福音书》,彼得堡,1923,等等。



83. 沃洛申,《致后人》(恐怖时期),1921;载沃洛申《受难的俄罗斯》,莫斯科,1992,176页。试比较布洛克《纪念弗鲁别利》(1910)一文中如下一语,"我们作为傍晚降落的天使应该诅咒黑夜"(《布洛克文集》,八卷本,列宁格勒,1962,第5卷,424页。此后这部作品的引文只注明卷号和页码)。索洛古勃的《诗人笔下的恶魔1.恶魔圈》(1907)一文回顾了浪漫主义经典著作魔鬼主义的创作方法,号召作家进行"永恒的讽刺",称它"可以揭示假面具背后永恒双重,永恒矛盾,通常是畸形的面孔,它可以使一大群丑恶的魔鬼在诗人天使般柔和悦耳的歌声和美好梦境之中现出原形"(索洛古勃,《创造出来的传说》,两卷本,莫斯科,1991,第2卷,164页)。

84. 普里什文,《1918—1919年日记》,331页。

85. 阿·翰,《波提布尼亚的"创作理论"和俄罗斯象征主义创作理论的几个问题》,载《斯拉夫学资料与消息》,塞格德,1985,第17卷,167—196页;波涅茨卡娅,《俄罗斯哲学语言学中的一个飞跃》,载《弗洛连斯基与其所处时代的文化》,主编:M.哈格迈斯特,N.考茨斯维利.马尔堡/兰,1995,253—288页。

86. 参阅波涅茨卡娅的《语言的魔力》和弗洛连斯基的《作为哲学前提的斯拉夫语名称学》,《斯拉夫匈牙利语研究》,布达佩斯,1988,第34期,9—80页;波涅茨卡娅,《谈弗洛连斯基的语文学学派:洛谢夫的和布尔加科夫的"名称哲学"》,载《斯拉夫匈牙利语研究》,布达佩斯,1991—1992,第37期,113—189页。

87. 参见:尼科诺夫,《人名》,载《俄罗斯文学的诗学与修辞学:纪念维诺格拉多夫院士》,列宁格勒,1971,407—419页;洛特曼、乌斯宾斯基,《神话-名字-文化》,载《洛特曼选集》,三卷本,塔林,1992,第1卷,文化的类型学与符号学方面的文章,58—75页。

88. 参见:阿扎多夫斯基,《尼古拉·克柳耶夫:诗人之路》,列宁格勒,1990;马尔科娃,《克柳耶夫诗歌中的"复活的心灵"》,载《18—19世纪俄罗斯文学中的福音书·引文、联想、主题、情节、题材》,扎哈罗夫,彼得罗扎沃茨克编辑,1994,308—315页;谢普西亚科娃,《克柳耶夫诗歌中的多神教、旧教和基督教的教理源》,同上,316—340页。

89. 参见:卡尔平科,《布宁创作中的"被创造的世界"形象》,载《王国的自由:论布宁的创作》,沃罗涅日,1995,35—42页;科杰里尼科夫,《布宁的圣经情节》,载《基督教与俄罗斯文学》,圣彼得堡,1996,第2册,343—350页。

90. 《高尔基:赞成与反对 俄罗斯思想家与研究家关于高尔基的个性与创作的评论文选(1890—1910)》。佐布宁编辑、作序、作注,圣彼得堡,1997,722、736页。

91. 罗赞诺夫早在上世纪末就批评了"超凡脱俗"的基督教(罗赞诺夫《基督教是消极的还是积极的》,载《新时代》,1897年10月28日),1907年11月21日又在宗教-哲学协会上做了题为《谈甜蜜耶稣和世界的苦果》的报告,他在报告中认为平常的生活并不妨害宗教的清心寡欲的理想。别尔嘉耶夫却提出了反对意见(《耶稣与世界·驳斥罗赞诺夫的报告》),称罗赞诺夫是神的泛神论者和自然论者,并认为:"基督是一个与各种日常生活相对立的新世界"(《别尔嘉耶夫文集》,巴黎,1989,第3卷:《俄罗斯宗教思想的类型》,348页),1908年首次出版的《俄罗斯思想》也转载了此报告。

92. 罗赞诺夫,《对苏沃林的回忆和思考》,莫斯科,1992,98—99页。

93. 费奥多罗夫,《儿子、人类及其合成——人类之子》,载《费奥多罗夫文集》,四卷本,莫斯科,1995,第2卷,198页。在特鲁别茨科伊的博士论文《逻各斯史话》第二部分的第五章("基督")附录中论述了"人类之子"这个词组的意义。还可参阅安东尼(赫拉帕维茨基)主教的《"人类之子"试解》,载《神学通报》,1903,第11期。试比较:阿勃拉莫维奇的《陀思妥耶夫斯基心目中的基督》,莫斯科,1914。

94. 全面恐怖年代的亲历者高尔基也是一位浪漫主义者,在《第一次尝试》一文中(这是纪念劳动仲裁机构的文献),作者表达了对未来的期望:"要大力宣传、渲染这个前所未有的无比美妙的群众壮举"。高尔基谴言嘱咐我们说:"应该让更多的苏联公民知道国家权力机构的工作方法、成绩和文化政治意义"(《白海-波罗的海斯大林运河修建史》,阿·马·高尔基、阿韦尔巴赫、菲林主编,莫斯科,1934,404、402页)。

95. 别尔嘉耶夫在回忆这个年代时说:"俄罗斯在19世纪和20世纪中几乎每十年出现一次产生新人的要求,而且

态度通常是从温和转向强硬;由40年代的理想主义者转为60年代善于思考的现实主义者;由民粹党派转为马克思主义者,由孟什维克转为布尔什维克,由布尔什维克革命者转为布尔什维克建设者……但实际上并没有出现新人……他们完全不算是新人,不过只是陈腐的亚当的一个变体……新人应真正是新型人,是一种永恒的人,是形神俱像上帝的人……新人只能是创造型的人"(别尔嘉耶夫,《灵魂的王国与统治者的王国》,载《俄罗斯的命运》,莫斯科,1990,323—324、326—327页)。

96. 《论社会思想》,1903;《刻不容缓的任务(谈基督教政治联盟)》,1905;《宗教与政治》,1906;《教会与社会问题》,1906;《神启·社会学·社会主义哲学(宗教与哲学的交合)》,1910;《在诸神的盛宴上》。《赞成和反对:当代对话》,1917。

97. 布尔加科夫,《基督教与社会主义》(1917),载《社会学研究》,1990,第4期,113页。布尔加科夫此类主题的文章收录在他的文集《基督教社会主义》(新西伯利亚,1991)中。

98. 古连科,《俄罗斯的宇宙主义者》,莫斯科,1990,6—8页;阿列申,《俄罗斯的宇宙主义》,载《俄罗斯哲学小百科辞典》,莫斯科,1995,275页(以及词条设计者"费奥多罗夫、齐奥尔科夫斯基"和组织者"韦尔纳茨基、柳比谢夫")。还有另外一种分类:1)科学宇宙主义(齐奥尔科夫斯基、韦尔纳茨基、奇热夫斯基);2)音乐－神秘宇宙主义(果戈理、布洛克、斯克利亚宾、别雷);3)宗教－哲学宇宙主义(陀思妥耶夫斯基);4)数字宇宙主义(赫列布尼科夫);5)神秘－文化学宇宙主义(安德列耶夫);6)新宇宙主义(冈察洛夫的未来宇宙平面几何学),(见库利科娃《俄罗斯宇宙主义是通往未来有机时代的重要航标》,载《俄罗斯宇宙主义》,据全苏第二、三届纪念费奥多罗夫报告会资料汇编:1898—1990,莫斯科,1990,第1部分,12页)。在近年的文献中,俄罗斯宇宙主义业已得到极为广泛的解释:有费奥多罗夫、齐奥尔科夫斯基、奇热夫斯基和韦尔纳茨基的著述,还有奥多耶夫斯基、别尔嘉耶夫、弗洛连斯基、布拉瓦茨卡娅、廖里赫、勃留索夫、别雷、巴尔蒙特、赫列布尼科夫、普拉托诺夫、扎博洛茨基的论著,如《关于大地与天堂的畅想》(《俄罗斯宇宙主义文选》,圣彼得堡,1995)。

99. 《费奥多罗夫文集》,四卷本,莫斯科,1995,第1卷,141页。

100. 有关费奥多罗夫的思想对俄罗斯哲学和文学的影响可参见:叶梅利亚诺夫、霍米亚科夫的《费奥多罗夫和他的"公共事业哲学"》,普斯科夫,1994,90—97页。

101. 《文学遗产》,第70卷:《高尔基与苏联作家·未曾发表的书信》,335页。

102. 《文学遗产》,第98卷:《勃留索夫和他的记者同行们》,莫斯科,1991,第1册,392页。

103. 哈尔德日耶夫、特列宁,《马雅可夫斯基的诗学文化》,1970,120—121页。

104. 利帕夫斯基《谈话录》,载《逻各斯》,莫斯科,1993,第4期,17页,研究者指出赫列布尼科夫关于宇宙爆炸方式的论述与当代的宇宙学说颇为接近。参见叶尔绍夫的《爆炸意识与俄罗斯未来主义者的爆炸主题》,载《1990年11月27—29日纪念赫列布尼科夫报告会资料》,圣彼得堡,1991,123—134页。

105. 彼得罗夫－沃德金,《赫雷诺夫斯克故事》(第14章,《宇宙印象》),莫斯科,1991,149页。

106. 扎伊采夫,《大地的悲哀:六本书选编》,列宁格勒,1995,56页。

107. 索洛古勃,《血滴:散文选集》,莫斯科,1992,213页。

108. 奇热夫斯基,《生物大观》,莫斯科,1974,74—79页。20世纪30年代初齐奥尔科夫斯基和扎博洛茨基一直保持着通信往来。扎博洛茨基《铜版画》(1927)、《诱惑》(1929)、《时间》(1933)、《疯狼》(1931)、《甲虫学校》(1933)之类的作品,以至上主义的世界图景和时空新物理学的相对生物论规划为背景,描写了生物、植物、矿物和谐相处的方式,这种和谐经历了由相互对抗走向理智统一的过程。在《昨天对死亡的思索》(1936),《蜕变》(1937),《洛捷伊诺耶波列人》(1932—1947),《大地慢慢变了……》(1957)等以死亡和永生为主题的诗篇,塑造了在为世界美好生活前景奋斗之中历尽苦难得以新生的人物形象。几乎与他同时代的普拉托诺夫继承了这种传统。

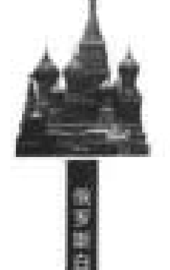
第三章

文学与其他门类的艺术

◎科列茨卡娅 著 赵秋长 译

在原本作为混合体的艺术开始分门别类之后，音乐、绘画和雕塑已经成为一种语言，而"不再是众人和着一个声调围成圈跳舞时发出的喊叫声和信手的涂鸦、捏弄了"，而且人们毋宁将之视为一种"一己的行为"（瓦格纳语[1]），此后，各门艺术之间相互依存、相互渗透的关系也就延续下来。这种关系在本民族精神高涨时期表现得尤为明显。比如在19世纪二三十年代的欧洲，浪漫主义繁荣，在学术"讨论式"创作的浪漫主义理想中就蕴含着基本的哲学理念，——当时的哲学将存在视为"自然"和"文化"合成的宇宙，将创作个体视为各种才能共谐的载体[2]。俄国1890—1910年间的新现实主义也是这样，其每一个分支——象征主义、阿克梅主义和未来主义的产生，都打着各门艺术综合的印记，"艺术世界"这个词组不仅当作了杂志的名称，而且已成为表示各个美学范畴是一个整体的成式。"各门类艺术的相互作用，使我们得以描绘出一幅世界的完整画图"，至今仍不失为进行艺术创作的重要手段之一[3]。综合的创作方法对于文学的发展具有重要的意义，白银时代的大师们创作出新的艺术珍品，就是鲜明的例证。

20世纪初期，廖里赫、丘尔利奥尼斯、维斯皮扬斯基、沃洛申、库兹明、马雅可夫斯基和夏里亚宾等人成了继19世纪艺术全才（霍夫曼、普希金、格里鲍耶陀夫、莱蒙托夫、奥多耶





拉赫玛尼诺夫

夫斯基、舍甫琴柯）之后的备受尊敬的“多能”艺术家。“综合式”艺术创作大行其道，其中有话剧、芭蕾舞剧、建筑、实用艺术和书籍装帧艺术。佳吉列夫还将美术展览和歌剧表演整合在一起，在巴黎举办了令全欧洲人神往的“俄罗斯季节”的展演，1907—1908 年间举办了大型绘画展览，由里姆斯基－科尔萨科夫、斯克利亚宾、拉赫玛尼诺夫演出的音乐会、《鲍里斯·戈都诺夫》巡回演出和夏里亚宾在“大歌剧院”的演出。各门类艺术家们的接近促成了彼得堡“现代音乐会演”的举办、“文学艺术小组”的创办和莫斯科“自由美学联合会”的成立。在世纪之交及其后的十年中，这个时代的总体风格业已形成，它是一种将各门类艺术家、各门类艺术联合在一起的系统的美学理念。如同在拿破仑时代形成“帝国风格”和 1820—1840 年间欧洲形成“比德迈埃尔风格”一样，在 19 世纪与 20 世纪之交形成了一种“现代派风格”（法国称之为“Art Nouveau”，德国为“Jugendstil”，奥地利为“Sezessionsstil”，意大利为“Stile Liberty”）[4]。1910 年以后在俄罗斯就确立了“新经典”的地位；与之相悖的表现主义倾向也在业已形成的俄罗斯先锋主义文学和艺术中表现得日益明显。

1

各门类的艺术为聚而分，这首先表现在艺术大师们对相近艺术的美学的钻研中。“各种艺术形式在某种程度上是互相融合的，可与相近门类的艺术融会贯通”——别雷 1902 年在一篇文章中这样写道[5]。弗鲁别利、廖里赫、鲍里索夫－穆萨托夫、库兹涅佐夫和彼得罗夫－沃德金的绘画和版画就像音乐作品一样受制于一定的节律，具备已有百年历史的装饰画、壁画、圣像画的特点。这在音乐中也有反应：里姆斯基－科尔萨科夫、拉赫玛尼诺夫、斯克利亚宾、斯特拉文斯基和青年时代的普罗科菲耶夫继穆索尔斯基和博罗金之后运

用了造型艺术和暗示等种种技法表达色彩和音响。拉赫玛尼诺夫的音乐作品可谓天籁之声,像俄罗斯优秀风景画一样表现出大自然的色调和意蕴,其恢宏的气势和"深沉的柔情"(巴尔蒙特)浑然一体,抒发出世纪之交"我"的脉脉情愫。拉赫玛尼诺夫的创作充溢着丰富、复杂乃至矛盾的感情,被称为空前未有的音乐"风景画"。列宾说,拉赫玛尼诺夫的钢琴前奏曲《列玛热尔》如行云流水,好似"俄罗斯春汛期间的一潭湖水"[6]。他独创的音画练习曲是一种引人注目的体裁,研究者指出,它把"诗的感情与画的色彩"糅合在一起[7]。拉赫玛尼诺夫青年时代创作的作品得益于祖国文学的熏陶,这些作品有根据普希金的《茨冈》改编的歌剧《阿乐哥》(1893)和《第一交响曲》(1893),这首交响曲的主题词用的是列夫·托尔斯泰《安娜·卡列尼娜》取自圣经的卷首题词:"我必报应。"他写《阿乐哥》一剧也是受了柴可夫斯基的《黑桃皇后》(1890)的启发,这是一部对普希金作品改编最好的歌剧。

当时的抒情诗将音乐和语言"糅合在一起",在这方面费特的作品是最好的例证,这在布洛克浪漫歌曲式的诗歌中也体现得淋漓尽致。"布洛克的抒情有种音乐的美质,毫不做作。它的魅力在于不落俗套,不靠形象的拼凑,不采用'哲理思索'和大发感慨的形式,而是凭借诗的韵律和音乐般的谐音……难怪说他的诗就是歌,在他的笔下,姑娘、眼睛、暴风雪、珍珠、芦笛、夜晚一切一切都在唱歌"[8]。阿萨菲耶夫认为,正是"通过内在的谐音,而不单靠表面的文意给人一种听觉的感受,在他的创作艺术中,这种感受的作用并不比视觉感受小"[9]。虽然如此,布洛克不像魏尔兰和巴尔蒙特那样为声响而声响,他的诗歌内容在意蕴上还是很丰富的。

不同于进行这种文学与音乐的有机结合(继布洛克之后,在这方面颇见功力的大概只有叶赛宁了)的是世纪之交的另外一些浪漫主义作家,他们进行的是一种实验性综合。诗人杜勃罗留波夫在他 1895 年出版的第一部诗集《静啊静,静啊静》(原文为法文)给人一种似诗非诗的印象,因为在诗歌正文前面是些被他称为油画或乐谱之类的东西,供人与诗歌一起赏读。丘尔利奥尼斯是位象征主义画家、作曲家,他创作的交响诗(《大海》、《森林》)读来颇具音响效果,而他的音画作品(两扇折叠画《前奏曲》、《赋格曲》和奏鸣套曲《太阳奏鸣曲》、《星辰奏鸣曲》和《大海奏鸣曲》,1907—1909)的形象和结构是"依据从音乐中借用的原则"布设的(维·伊万诺夫)[10]。

与丘尔利奥尼斯的音画形制试验类同的是别雷对散文作品的变形尝试,他赋予散文作品以奏鸣曲、交响曲的音乐形式,并在其中实行各种题材和主题的对位。使当代人困惑未解的四部"交响曲"(1901—1905、1908)就是这样的作品,这些作品的行文宛如乐谱,形制如同歌剧或标题音乐,尤其像瓦格纳的歌剧作品。他运用音乐中的主旋律(根据音律结构和定音法对诗句进行拼接,来传达出这种主旋律),不单是为了表明人物、事件和状态的特性,而是像某些象征主义作家——首先是他敬重的索洛古勃那样,把主旋律作为一种符号,以之指代作品的意蕴,使读者得以深刻地体味作品的思想,这种象征手法为作品搭起

一座由表象抵达本质的桥梁。别雷的《银鸽》纯熟地使用了这种手法，而在他的另一部作品《彼得堡》中通篇都采用了它，并使之臻于完善，成了这部作品的整体风格[11]。

歌剧采纳音乐创作中的元素是符合别雷在《艺术的形式》一文中提出的创作原则的，这篇文章提出在精神价值方面，亦即在与浪漫主义美学原则的契合上音乐占有优先的地位，因为它是未来文化的唯一艺术样式，它可以探到"现实生活的秘密"[12]（别雷认为奥列宁娜－达尔海姆的艺术就接近了这种秘密，并写下一篇热情洋溢的特写《女歌唱家》〈1902〉，记述她的演唱及在音乐教育组织"歌曲之家"的活动）。作为诗人、散文作家的别雷看重的还有造型艺术的动机（下面还要谈到这个问题）。维·伊万诺夫则与别雷不同，他常常站在戏剧的立场上看待现代艺术家们潜入"相邻艺术"的努力。伊万诺夫在《丘尔利亚尼斯与艺术综合问题》（1914）一文中认为，这种努力只是在"神话创作者"的直觉中才是正当的，因为这种人可以"清楚地看到无形世界"，这种努力也可作为解析宗教神秘剧剧情的一种尝试（如瓦格纳的《帕西法尔》和斯克利亚宾晚年的创作）[13]。然而，美学的实践证明，这并不总是切合实际的。在白银时代的艺术领域中，程度不同的综合性倾向表现在方方面面：从艺术家，从信奉瓦格纳的"一统的（融合各种门类艺术手段而成）作品：典型为剧场演出的戏剧"理论，到诗歌语言日益偏爱使用混合性修辞语。意在将观感和听感、色质和音质、"画意"和"乐感"融合在一起的作品，就是一种"天籁之声"（索洛古勃），美曼的长笛晨曲（巴尔蒙特），"可人的音乐会"（谢维里亚宁）[14]。

2

欧洲文学从19世纪中叶开始就注重借用其他门类艺术的手段，有意识地更新诗歌语言。波德莱尔十四行诗《和谐》（《Correspondancs》，1857）在这方面具有纲领性意义，他继巴尔扎克之后确立了"色彩、音响、形式"之间的神秘联系，并认为它们既可以组成一种"合唱"，相互之间也可以发出"回声"。19世纪60年代法国的诗人联合成"帕尔纳斯派"，主张文字写作类似雕塑师、建筑师在"车间"工作，并称"善于像他们选用大理石那样选用祖国语言材料的人"就是优秀的诗人（维·伊万诺夫）[15]。布图尔林在他1880—1890年间写的十四行诗中第一个践行帕尔纳斯派的主张[16]。早在帕尔纳斯派之前，19世纪中叶的一些主张"纯艺术"的诗人就追求诗歌的"雕塑化"，称迈科夫、安年斯基的诗歌有一种独特的造型术，这种手法"更接近雕塑术，而音乐甚至绘画的技法与之的距离就大了些"[17]。

综合美学的思想在19世纪80年代具有了进一步发展的条件。几乎同时出现的两部类型完全不同的著作，一是尼采的哲学论文《悲剧的诞生》（1872），一是魏尔兰的诗歌《诗歌艺术》（1874）论述了这种思想的哲学基础、理论作用和艺术认识。尼采的著作（其意在

"确定"各艺术门类之间联系时,将美学现象从混合的整体中剥离出来)也为俄罗斯青年象征派奠定了思想基础。布洛克写道:"这部书竟有了如此的发现!"(第9卷,84页)"音乐的精神"将被提到总世界观的高度。魏尔兰的创作则浅显得多了,其外表简朴的"艺术诗学"(原文为拉丁语)提出的诗歌的语言的"音乐性"是衡量其优劣的真正标准。魏尔兰后来脱离了帕尔纳斯派,放弃了其崇尚"理智"和"物质"的思想,极力主张以"声"制胜决不是诗歌的应有之义(三十五年后,曼德尔施塔姆呼吁诗歌回归原始状态:"……总之,要归于音乐。")。

魏尔兰主张不仅在诗学上,而且在美学观上应使语言摆脱音乐性优先的原则。这位伟大的抒情诗人鄙视与诗学原则格格不入的"文学",意欲使创作从"内容"和思想的钳制中解脱出来。俄罗斯的艺术历来是讲究思想性和"教益性"的,因此,这种解脱是难以实现的。别林斯基(重申黑格尔关于诗歌在各类艺术创作中占首要地位的论点)[18]早就对现实主义美学做过论述,指出"诗歌是艺术中最高级的一个门类",它"蕴含着其他门类艺术的因素"[19]。19世纪中叶俄罗斯伦理、哲学和社会思想空前高涨,俄语成为宣传这些思想的有力工具,在与之相邻的美学领域中"文学的中心意义"凸现出来[20]。继而人们日益关注"标题"音乐,人们纷纷离开剧院去听关于戏剧的"学术讲座",去观摩"生活的活剧",书籍插图的盛行促进了版画艺术的发展,绘画首先注重的是"叙事性"和故事性,巡回派画家如此,传统派画家亦如此(尽管他们之间有着重大的分歧)。从19世纪70年代起,诗歌界强调作品的"文明性",强调为争取解放的思想服务,这就促进了诗歌形式的革新。俄罗斯散文大师们对散文形式革新的力度显得更大些。

屠格涅夫、柯罗连科和契诃夫追求行文的抒情化和音律的多样化,寻求使作品色彩与情调相和谐的新途径。柯罗连科的中篇小说《盲音乐家》的题目本身就点明了主人公的身份和才赋,这就使得作者务必达到其小说语言与主人公所处音乐氛围的协调。他在这部作品中再现了以往浪漫主义大师(普希金、果戈理、霍夫曼、奥多耶夫斯基等)的特质——注重自己的创作心理、文学的戏剧化和艺术的"合一"。在十年间(1879—1889)涌现出迦尔洵的《艺术家》、屠格涅夫的《爱情胜利之歌》和《克拉拉·密里奇》、柯罗连科的《盲音乐家》以及托尔斯泰的《克莱采奏鸣曲》一大批同类作品。俄罗斯的小说界此类作品 层出不穷。青年时代的库普林的早期短篇小说《最后一次初演》(1889)可使人联想起屠格涅夫的《克拉拉·密里奇》,它影射的是主人公原型女演员叶甫拉利亚·卡德米娜之死。而他成熟时期的作品感人地描写了置身于纷乱革命年代的民间艺术家的命运(《冈布利努斯》,1906)。19世纪80年代之后,俄罗斯肖像画注重塑造作为创造者的人的形象,尽管它们还没有占据主要的地位,如列宾的《穆索尔斯基》(1881)、《斯特列贝托娃》(1882),亚洛申科的《格列布·乌斯宾斯基》(1884)、《H. H. 格》(1891)、《弗·索洛维约夫》(1895),布拉兹的《契诃夫》(1899),谢罗夫的《列斯科夫》(1894)和才华横溢的肖像画《普希金》(1899);直至20世纪

10年代这类杰作仍络绎不绝。《海鸥》是契诃夫这位勇于向正统的金科玉律和艺术趣味挑战的戏剧家的创新之作，也是一个艺术家命运的缩影。

3

值得注意的是，不仅剧作《海鸥》的主人公们，而且还有作为散文改革者的契诃夫本人都给人们留下深刻的印象。契诃夫对主观主义的散文颇不以为然，《海鸥》的女主人公的独白（"人、狮子，雄鹰和沙鸥……"）模仿的是早期颓废主义的行文风格，这种风格在勃留索夫青年时代写下的《俄国的象征主义者》中也有所表现。然而要表现现实主义的画图须运用新颖的印象主义的色调，把作为"整体一部分"的细微之处彰显得鲜鲜亮亮，契诃夫在这方面可谓孜孜以求。在描写月夜景色时只消写一片狼藉的碎玻璃瓶片的反光即可——推崇这种以新的艺术精神获取景物描写效果技法的不止特罗戈林一人，而且还有契诃夫。在此我们想到，列·托尔斯泰在论述契诃夫行文的创新时，直接将它与现代法国风景画家的事例联系在一起。谢尔盖英卡援引过托尔斯泰如下的一段话："契诃夫像印象主义者一样，有着自己独特的表现形式，你看，他笔下的人物似乎可以具有任何色彩，可以任凭他信笔涂抹，似乎这些色彩之间并无任何关系。然而你走开一点再去看，却能获得一种整体的印象。"[21]

如果说契诃夫像莫泊桑一样，将法国马奈风景画派塑造形象的新技法用于散文写作上，那么比他年轻的同时代人布宁、库普林和高尔基则是首先借鉴了契诃夫的经验，在"印象表述"上进行了革新。布宁在行文时对新的语言和色彩特别敏感，因而他在这方面的成就最为突出。他有着极强的艺术视觉，善于提炼生活素材，重视易被忽略的生活细节和语言亮色。在他的诗文中天气和季节常常作为抒情的对象，被描写得美仑美奂，俄罗斯自然风光在他充满爱意的笔下，给人一种"不断神奇变幻"的深刻印象。布宁的词句奇绝，语言色彩斑斓有致，宛如印象派画家的油画。"如果作家的语言能具有两三种几近相同的色彩，那么就可以说他对色调的掌握十分成功了……作画的原则完全可以借用到文学创作中来"——尼鲁斯如是说。此人是"南俄罗斯画家协会"会员，当时与布宁关系甚密。他以这番话来评价不久之后写出《干谷》[22]的布宁确是颇有先见之明。

布宁在描写景色时，同样看重表达赤裸的大自然给人的直接印象（他早期的一部诗集就是以《天幕之下》命名的）和抒情的"我"对之产生的感受。在布宁的散文中总是能体会到印象主义作品中那种描写主体与描写客体的统一。这种统一早在他从青年时代喜欢写的抒情式小品和无情节"即兴习作"中就表现出来，在这些作品中，表象可以生发出如泣如诉的忧患之情（如《秋》、《墓志铭》、《梦》、《在顿涅茨河上》、《松林》、《山隘》等等）。然而布宁深

深地眷恋着这个现实的物质世界，热情地关注着大千世界的每一种现象，这就使得他作为抒情的主体不能只沉溺于自我内心的小小世界之中。在他的优秀小说《安东诺夫卡的苹果》中，对行将逝去的庄园古风的伤感之情与乡间小康生活的诗情画意融合在一起。布宁崇尚"契诃夫式"的对待印象的态度，即认为印象具有形象性，是对世界和人进行现实主义描写的手段之一。布宁在创作初期对"温和"的印象主义手段偏爱的态度类同于诸如阿尔希波夫、谢·伊万诺夫、科罗温等莫斯科画派画家的印象主义创作倾向，这些画家虽然从19世纪80年代起就走上"巡回派"的现实主义道路，但后来又在这种现实主义中添加了"印象"诗学的抒情成分。研究者认为，"生活和景色描绘的有机结合"，通过景色的描绘将对生活的描绘抒情化，是阿尔希波夫及其志同道合者的创新[23]，也是继承契诃夫传统的布宁在散文创作中的创新（扎伊采夫也紧步后尘，开始试写印象主义式的作品）。应该指出，布宁和莫斯科画派画家在作品的主题思想上亦有相近之处，即都表现农村无可挽救的"衰败"和移民的悲剧（如布宁的《亡命天涯》和谢·伊万诺夫的《移民之死》等），可以说忧农夫之忧乃是当时一切充满民主主义精神作品的情愫。

布宁在其最后十年间的作品与俄罗斯绘画还有其他相似之处，如他的《夜话》和《乡村》所描绘的俄罗斯农民有着历史渊源的丑陋的形象就与格里戈里耶夫的组画《拉谢伊》（1917—1918）的表现手法相似。这组组画以印象主义的怪诞手法表现出他们身上显露出来的，布宁也发现的俄罗斯性格中的弱点。高尔基在题名为《论俄罗斯农民》的系列文章（1922）中也以政论的形式揭露了农民在国内战争时期表现出来的类似的落后性。格里戈里耶夫成了20世纪20年代的高尔基敬重的画家之一，他为高尔基的《底层》[24]和《童年》先后作过插图。格里戈里耶夫曾绘有高尔基肖像（1926）[25]，作家的形象与其组画《拉谢伊》中的形象形神俱似。

4

继承契诃夫的传统，坚持走以新的创作理念丰富了的现实主义道路，这不仅造就了布宁及其一代小说家，而且也成为俄罗斯戏剧艺术发展的重要条件。莫斯科艺术剧院为贯彻契诃夫的戏剧思想，亟需改革舞台表演的形式，于是就需要文学对戏剧创作进行干预，需要实现文学和戏剧完美的综合，这是俄罗斯美学发展过程中必须进行整合的一个重要方面。契诃夫的戏剧思想与演艺界原本热衷的斯坦尼斯拉夫斯基的"迈宁根表演技法"和自然主义的模仿生活的表演理论相抗衡。莫斯科艺术剧院演出的契诃夫的戏剧（1898—1904）是欧洲戏剧史上的里程碑，它体现了作者的创作思想，从而"诞生了一种新质的戏剧艺术"，不久这种戏剧就被"冠名为'情愫剧'"[26]。我们认为，戏剧的抒情化过程也受到世纪

末之后俄罗斯民众偏爱抒情诗歌的影响（巴尔蒙特的诗歌悄然风行就是这种现象的一个有代表性的例子）。

莫斯科艺术剧院通过"情愫"表演，生动地体现了契诃夫原作作为"生活悲剧"的情感和含义，"生活悲剧"乃是梅特林克对新戏剧的称谓[27]。对于梅特林克来说，日常生活中的危难（要比悲惨的重大事件重要得多）不可漠然处之，因为这关乎生死存亡（他在1899年和1900年曾在《艺术世界》上就此发表文章[28]，强调指出，这是他的剧作中"人与其命运"的无声对话的要义）。契诃夫曾就《盲人》采取的表现手段同它的作者进行接触，强调指出，日常生活中发生的悲剧还有着道德和社会方面的原因，并称一般的，"并非英雄"的人也可以战胜它。契诃夫在向剧团负责人作《万尼亚舅舅》一剧的导读时也表达了这种见解，并使之体现在奥斯特罗夫、斯坦尼斯拉夫斯基这些形象的塑造上。于是，充分展现了人物的心理活动，此剧的社会意义也增强了。

契诃夫对戏剧风格的革新促进了印象主义和象征主义表演艺术的发展和舞台美术与戏剧音乐的统一。以契诃夫为标志的舞台表演理论成了一系列戏剧演出的指导思想，典型的实例有斯坦尼斯拉夫斯基1904年演出的梅特林克的三部独幕剧（《盲人》、《不请自来的女人》和《在里面》），这是俄罗斯表演"象征性"戏剧的最初尝试之一。勃留索夫在《莫须有的真理》（1902）一文中指责莫斯科艺术剧院在舞台表演中过于拘泥自然主义关于"将现实一分为二"的理论[29]。莫斯科艺术剧院在卡恰洛夫主演的安德列耶夫剧作《人生》（1907）和《安那太马》（1909）引起轰动之后，又成功地演出了一些现代主义的戏剧。演员叶果罗夫在《人生》一剧中采用了夸张的异奇服装和衣饰，而在梅特林克《青鸟》的表演（1908）中则充满了诗意，这种创新表明，"老一代"的戏剧表演艺术家们越来越重视视觉语言。20世纪10年代，多布津斯基为莫斯科艺术剧院制作布景，他曾为屠格涅夫的《乡间一月》（1906）和根据陀思妥耶夫斯基的《群魔》改编的同名戏剧（1913）制作布景，制作布景者还有Н.廖里赫（为易卜生《彼尔·英特》，1912），А.伯努阿（为莫里哀《心病者》，1913；普希金的几个小悲剧，1915），Б.库斯托季耶夫（为萨尔蒂科夫－谢德林《帕祖欣之死》，1914），苏尔库切夫（《秋鸣引领者》，1915）。

演出《秋鸣引领者》是一直坚持高文学品位的莫斯科艺术剧院在选择剧目上的一次破例，该剧院对俄罗斯散文精品的关注使其艺术水平大大提高。涅米罗维奇－丹钦柯将陀思妥耶夫斯基的小说《卡拉马佐夫兄弟》和《群魔》改编成戏剧，《卡拉马佐夫兄弟》于1910年上演（据阿·格·陀思妥耶夫斯卡娅称，饰演德米特里·卡拉马佐夫的列昂尼多夫很好地体现了原作者的意图；《群魔》改编为《尼古拉·斯塔夫罗金》，别尔谢涅夫扮演小鬼），由文学作品改编的剧目还有《斯捷潘奇科沃林》（奥彼斯金，即莫斯克温主演，1917年演出）以及列夫·托尔斯泰的《活尸》（莫斯克温饰演费多尔·普罗塔索夫，1911年演出），这部戏剧将语言艺术和舞台艺术完美地糅合在一起。

青年一代戏剧工作者也致力于舞台艺术的综合，代表人物是B.科米萨尔热夫斯卡娅，她成立了以自己的名字命名的剧院（"建在市场上"，1904—1905），为社会心理剧的发展作出了贡献，并塑造出易卜生、奥斯特洛夫斯基、高尔基剧作中一批反抗型女主人公形象。她在表演实践中认识到"让各种门类的艺术家都来再现生活，……是烦人乏味的，也是大可不必的"，因为"揭示人的精神世界"靠舞台艺术即可，不过舞台艺术家必须"集小说、诗歌、戏剧、绘画和音乐各界的绝技于一身"[30]。在1907年进行的一次访谈中，她首先介绍了她的第二个剧院（"建在军官俱乐部里"，1906—1908）及其对"新艺术"的追求。此后她又举办了演员同画家、音乐家、诗人联欢的星期六聚会，布洛克和索洛古勃就是在这种聚会上分别朗诵了他们的新作《广场上的国王》和《智蜂的馈赠》。

梅耶霍德在他的著作中论述象征主义戏剧时，借用了科米萨尔热夫斯卡娅关于表演的新理论。而布洛克1906年底提出做"民间艺人"的概念，称演员要善于作综合式的赏心悦目的表演。梅耶霍德导演、库兹明作曲、萨普诺夫制作布景的剧目具有一种浪漫主义的调侃风格，梅耶霍德还扮演过皮埃罗这个法国戏剧中的著名传统人物。乌里扬诺夫当时为他绘了扮演该角的化妆像。布洛克著文称，"完美的戏剧表演需要有完美的布景和服装"（第4卷，434页）。

梅耶霍德表演的座右铭是张口就像他扮演契诃夫剧中主人公特列普列夫那样说话。他写道，他在梅特林克表演理论的影响下已经趋同象征主义戏剧思想了：剧本的创新推动着戏剧的创新。梅耶霍德当时还指出了文学对整个戏剧的统领作用（《戏剧的历史和技巧》，1907）[31]。但到后来的1920—1930年间，他们的表演艺术出现了回潮：不以剧本为基础进行表演试验，破坏了剧本的形式乃至结构。他还认为，既然戏剧导演已被文学"授予了僧位"，那么文学再板起脸来指责作为一门自为艺术的戏剧，就是"有害的"。不过，在他的创作中还是灵活地将"文学"和"戏剧"作等量齐观。他1908—1918年间在亚历山德里剧院担任导演，推出一批经典剧目，但他在科米萨尔热夫斯卡娅剧院工作期间过分注重视觉的倾向仍未得到修正。他在亚历山德里剧院导演的莫里哀的《唐璜》（1910年演出，布景A.戈洛文），凡尔赛宫殿富丽堂皇，人物衣着奢华美艳，使得观众的目光应接不暇，顾不得体会剧情的意义了，评论家A.库格尔讽刺地说，大家的注意点"从心灵转到服装上"[32]。梅耶霍德导演的"文学性"最强的剧目是莱蒙托夫的《假面舞会》（1917）。他把它当作一场命运的悲剧，进行浪漫主义的处理，并将剧情与当时悲惨的现实联系起来——正是在这个恶劣的"上流社会"，1830—1840年间俄罗斯痛失两位伟大的诗人[33]。他在导演工作中善于协调，使剧组成员各尽其才，演员（扮演阿尔别宁的Ю.尤里耶夫和扮演不明身份者的И.佩夫佐夫）、舞台美术设计师（戈洛文）和音乐师（A.格拉祖诺夫）都有上佳表现。在梅耶霍德的指导下，这些大师将作为文学作品异相存在的戏剧性不断以新颖的形式表现出来，不过却没采用象征主义的方法（见下）。

"音乐"与"文学"的联系也更加紧密，现代主义诗歌的创新改变了俄罗斯浪漫情诗的表达手法，它在作曲家笔下成为一种"诗歌与音乐的混合体"。研究者曾列举了拉赫玛尼诺夫分别以布洛克（经 A. 伊萨基扬改编）、别雷、谢维里亚宁、勃留索夫、索洛古勃和巴尔蒙特情诗为词所作的六个系列三十八首浪漫歌曲，并指出，这位作曲家在自己的作品中竭力"突出歌词的主导作用"，节律、旋律统统为之服务[34]。当时还盛行配乐朗诵，即在音乐的伴奏下朗诵诗歌或散文。当时的诗歌为歌剧注入了一种"世纪末"的情调（格列恰尼诺夫以波德莱尔《恶之花》的诗句作词写了五首浪漫曲，米亚斯科夫斯基以吉皮乌斯的诗句作词写了二十七首浪漫曲，格涅辛以索洛古勃的诗句作词写了《不能亲近的女人》），而戏剧对诗歌的反作用也有多种表现：诗歌中洋溢着音乐性，像歌曲一样悦耳，使人听之"入魔"（如布洛克、叶赛宁和巴尔蒙特及其模仿者的诗，谢维里亚宁的诗在这方面更胜一筹）。同时也出现了一批以音乐和音乐家为题材的诗歌，如 И. 科涅夫斯科伊的《"帕尔西德尔"的绝响》（1897），布洛克的《手风琴》（1907）、《卡尔缅》（1914）、组诗《竖琴和小提琴》（1908—1916）等，以及曼德尔施塔姆的《巴赫》（1913）、《贝多芬颂》（1914）、库兹明的《致德彪西》（1915）、巴尔蒙特的《致低音提琴手库谢维茨基》（1918）等。

5

促使文学与其他门类艺术相互贴近、"呼应"的因素，除了艺术家们对新创作理念的探索外还有另外一些，那就是社会事件和思潮的联动作用。世纪之交，民主主义思想高涨，日俄战争和第一次俄国革命激发了文学艺术各界知识分子的觉悟，他们联合起来反抗专制制度。艺术家以不同的方式表示对俄罗斯专制政体行将灭亡达成的共识，如列宾和佳吉列夫举办的"国体研究会"（1901—1903），在塔夫里达宫举办的"俄罗斯历史肖像展（1705—1905）"（1905）。高尔基和知识出版社同仁曾拟出版维·伊万诺夫、梅耶霍德的诗文、剧作和"艺术世界"画家们的绘画作品（如发表在《地狱之火》、《地狱邮报》杂志和《火炬》画刊第一辑中那些美术作品）。谢罗夫的《平叛之后》、《士兵兄弟们，你们的荣耀何在》等绘画和版画作品塑造出杀气腾腾的丘八形象；兰谢列的漫画《追荐亡人的酒宴》（1906）中的那些主人公形象与库普林的《决斗》和谢尔盖耶夫－青斯基的《巴巴耶夫》这两部同期写下的小说的主人公何其相似乃尔。对世界大战的悲切感受把有不同艺术"信念"的不同门类的艺术家和爱好者联合起来。沃洛申的反战诗歌（《Anno mundi ardentis，1915》，莫斯科，1916）中引入了启示录中的形象。卡斯塔利斯基的大型安魂曲《追悼弟兄的葬后宴》（1916）歌颂英雄们的战功，表达对他们牺牲的哀思，被阿萨菲耶夫称为"凝聚着各民族泪水的哀乐"[35]。安德列耶夫就彼得罗夫－沃德金的油画《在火线上》（1916）写道："画面中央是一位垂死的

准尉……我从来没有见过一个能与之相提并论的'神圣死亡'形象。"[36]列米卓夫将彼得罗夫－沃德金的这幅作品比作圣像，因那位"灵魂出窍的受伤者"深深地感到震撼[37]。

社会中的类似悲剧并非偶然发生的:在列夫·托尔斯泰晚期作品(《伊万·伊里奇之死》，1886)中尖锐提出的人的生存问题，也成了当时的文艺作品提出的问题之一。关注人的生存，也是柴可夫斯基《第六交响曲》(1893，其初稿名为《生命》)的尾声悲切动人之处，同样也是索洛古勃和安年斯基1890—1900年间的抒情诗所写的种种死亡催人泪下的原因。安德列耶夫的宗教神秘剧《人生》也写到对生存的忧患，布洛克的《白雪假面》中的人物竟萌生出只求一死的欲望，而拉赫玛尼诺夫的合唱与管弦乐诗《钟》(1913，爱伦·坡词)则是一首人生的挽歌。然而在这里还另有一种乐观的情调，那就是巴尔蒙特对五彩缤纷的自然世界的陶醉，罗赞诺夫对世间生命力的顶礼膜拜和帕斯捷尔纳克抒情诗"对奇迹发生的赞叹"[38]。

世纪之初，大批志向相同的作家和画家们走到一起来了，其中一个重要的因素就是他们都拥有一种与官方东正教不同的宗教理想。"在那些年代里，我们都在苦苦地探索生存之谜，通过宗教和志同道合者的交往寻求这个谜底"——伯努阿后来在论述恋世派画家与梅列日科夫斯基派作家在世纪初密切交往这段史实时这样写道[39]。信念问题也是M.涅斯捷罗夫所关注的重要问题，其作品的"方济各风格"对青年时代的布洛克影响很大("他就是基督"，《在玫瑰丛中》，1905)。梅列日科夫斯基主办的《新路》杂志曾介绍过涅斯捷罗夫的绘画艺术，虽然他的《少年巴托罗缪的幻觉》(可与柴可夫斯基、里姆斯基－科尔萨科夫、拉赫玛尼诺夫、格列恰尼诺夫等充满灵性和宗教情节的音乐作品相提并论)与梅列日科夫斯基建立新东正教的理论精神相违背，涅斯捷罗夫对之也持否定态度[40]。列米卓夫十分看重画家巴克斯特的才华，与之结为莫逆之交，巴克斯特在《艺术世界》杂志与列米卓夫合作及1901年为他作肖像期间深深为其哲学思想所吸引，这在巴克斯特一系列崇拜健美的人体和肉欲的绘画中有鲜明的表现。对神志学的迷恋，对人智学的神往，乃是巴尔蒙特、沃洛申、廖里赫、别雷和康定斯基等不同门类艺术家的共同点。这个名单还可以拉得更长些，不过未列入名单者的"思想和学术"观点及其与其他门类艺术的联系尚未完全得到诠释。我们只好简要地对这种联系中的纯审美因素进行分析，而这种联系是在艺术家的创作风格中形成并随着它的变化而变化的。

印象主义和19世纪后二十五年欧洲艺术体裁发生的剧烈变化——俄罗斯的美学创作也发生了这种变化——已经漫淫了艺术的各个领域。顺应现实主义要求的印象主义的创作方法增强了表现力，为契诃夫之类的散文作家和继承费特诗歌形式的K.福法诺夫以及许多俄罗斯风景画大师(晚期的列维坦、科罗温，早期的谢罗夫、格拉巴里、马利亚温和尤翁)、雕塑家(特鲁别茨伊科和戈卢布金娜)所青睐。即使最大胆和最坚定的印象主义画

家 K. 科罗温也没有因之改变以生活的本来形式来描写生活的任务。同时,由于印象主义作为一种创作技法不仅运用到现实主义,而且运用到新现实主义的作品中,而首先是运用于象征主义的文学、绘画和音乐中。巴尔蒙特的象征主义式的印象主义具有纯正的样板形式,他的"现代灵魂抒情诗"就是用这种形式写成的,处于"世纪末"(原文为法语)的人的颓废情绪、凋敝的世风和尼采式的大胆志向,与对世界大同、永恒爱情、大自然奇迹的渴望以及追求崇高的激情交织在一起(关于巴尔蒙特的印象主义特征见《巴尔蒙特》一章)。勃留索夫早期的抒情诗采用马拉梅主观印象主义的句式,透过字里行间隐约给人一种残缺的印象,只可称为表达抒情的"我"心境的难以破解的密码。他 1895 年写的一些短诗塑造了逆喻性的形象,也属于他模仿马拉梅的作品。他的《创造》一诗(其中有这样一些词句:"晴空中升起的一轮圆月,就在皎洁的月光之中")使人想起他在进行创作时是在故意违背常理、逻辑,标榜我行我素。

后来一些画家也是这样走到一起,成立了"蓝玫瑰"美术家协会(成员有库兹涅佐夫、乌特金、萨普诺夫、米利奥季兄弟等)。萨里扬也是该协会会员,不过他持有不同于其他会员的非神秘主义的世界观和创作观,他的作品具有某种标志性,色彩浓重而华丽,追求东方象征物的直观性(博斯佩洛夫)[41]。"蓝玫瑰"美术家协会成员 20 世纪初的作品(它们引起"自由美学协会"和"文艺小组"的象征主义文学家的重视,1907 年在莫斯科展出后名声大震)形态朦胧,"如梦如幻",所描绘的景物似幽灵的影像,而活体也被象征化了,变成飘飘忽忽的"若有若无的阴影"。青年时代的勃留索夫想创作出他所说的"与生活原貌有别的诗歌"[42],"蓝玫瑰"的成员们也有此志向。为此他们放弃了原本使用的协会名称"红玫瑰",新的名称取自巴尔蒙特诗集《只有爱》(1903)中的一首诗的诗名,可使人联想起浪漫主义诗人笔下的"蓝花",表示他们看重的是现实生活中没有的,"世界上没有的"事物,——追求"世界上没有的",乃是吉皮乌斯的著名箴言。这派画家偏爱表现低迷、垂落的景物(溅落的喷泉,林木的呜咽,落叶,低垂的脸),作品的着色苍白、浅淡,给人一种悲凉、阴郁、消沉的感觉。"我的心拒绝红色的玫瑰,/ 心中的玫瑰颜色定要发灰,/ 从未有过的风信子也是我的至爱,/ 我还要把开败的百合摆到窗台",安年斯基的这些诗句(摘自他《平行线》一诗,1901)可附在"蓝玫瑰"画派的作品上,作为其未及喻示的消沉、忧郁抒情的注脚。后来此派画家的创作便分道扬镳了:1910 年前后在"蓝玫瑰生长的'雾园'上空升起了明亮的星辰"[43]。

勃留索夫的诗歌中类似《创造》者寥寥,因为他属于理性气质的人,对这种自生性"印象的艺术"难以接受[44]。然而,勃留索夫对印象主义的抛弃,也反映了这个流派衰败的总趋势:欧洲的许多艺术家起初都奉行印象主义,故而它曾风靡一时,但后来这些艺术家转而探寻新的艺术形式,有了新的追求,于是它便呈现出一派"颓势"了。有过如此经历的欧洲画家有高更、谢赞恩、凡·高,在俄罗斯则有谢罗夫,他起初画了印象主义作品《沐浴在阳光

之中的姑娘》,后来则画了“新艺术”(原文为英语)的《伊达·鲁宾斯坦肖像》。列维坦类似的转变来得更早些(如《墓地上空》,1894,是一幅“现代派风格”的颓废主义绘画)。鲍里索夫-穆萨托夫在19世纪90年代研习了莫奈派画家的印象主义作品,20世纪初他的创作方法便从象征主义转向后印象主义了(《水塘》,1902;《绿宝石项链》,1903—1904)。后来成为“左翼”画家的某些人也曾有过印象主义创作的经历。青年时代的P. 法尔克也是在格拉巴里、尤翁、早期的鲍里索夫-穆萨托夫的影响下走上印象主义创作道路的[46]。在世纪初登上画坛的M. 拉里奥诺夫1904年创作了纯印象主义的画作《丁香丛》,但在十年之后却成了与俄罗斯先锋派传统“水火不容”的人物之一。

早期的谢尔盖耶夫-青斯基苦苦探寻创作的风格,在创作方法上徘徊在印象主义和后印象主义之间(世纪初他在对世界的认识上倾向于颓废主义和自然主义)。他当时的散文充溢着绘画的意境、绚丽和夸张的色彩(他本人也曾提及他借用了造型艺术的技法),而且,他那个时期作品的形象是感性的,给人一种很随意的感觉,对作品表面和内在的联系可以做任何主观的联想(例如,在其短篇小说《海岸风物》中,人物丑陋的面孔被譬喻为废弃的街道,作者没对人的面孔做直接的描写,却对街道的惨状大着笔墨)。于是,青斯基近似自然主义的描写就把人和环境统统丑化了,这也是他当时的一种可称为“接地”的视角。如此一来,“地上”事物的原本面目也暴露无遗。他这种视角连同据此引出的“浓缩世界的描写法”[46]是与印象主义对事物模糊性的描写法相抵触的。青斯基只是在描写人物的性格,表现人物的心理时(他们无定型的生活态度、无常的情绪和“如梦”的心境)才运用印象主义的方法。不过他的描写常常具有明显的实体感。在《巴巴耶夫》、《林中湿地》和《海岸风物》中,他固有的现实主义、印象主义与他反对的后印象主义的因素并存。这些不同的流派对于西欧的画家和文学家来说是泾渭分明的,但对于俄罗斯的艺术家来说,有时是可以交会在一起的,因为俄罗斯艺术发展速度的加快造成各种流派一下子涌进的局面。

在俄罗斯,“印象”创作法在文艺随笔这种体裁中使用的时间要比其他散文更长些。巴尔蒙特作为一名随笔作家,被称为俄罗斯印象主义评论的创始者,他的随笔作品结集为《山巅》(1904)和《白色的闪电》(1908)。安年斯基在他两本题名同为《影像集》的书(1906年和1909)和《论现代抒情主义》(1909)一文中提供了印象主义评论的范例,其整套的新理论是对印象主义作家作品的中肯总结。别雷忠实地将印象主义的文体借用到自己的作品中来,写下了《绿草地》文集(1910)和同名的评论集(1911)。别雷的评论,一反传统地对审美对象持一种模棱两可的观点,充斥着对创作者的主观印象,它不做推论式的叙述,行文的风格似与读者促膝谈心,“顺便”(原文为法语)还要借题发挥,抒情一番。别雷在这部评论中还常常对原作的题目进行改动,这也是受西欧评论家(王尔德、佩伊杰尔、戈尔茨)影响的俄罗斯评论家惯用的一招。这位印象主义评论家在描写“作者的个性”时采用类似绘画、版画和人像雕塑中的模特变形法——印象主义造型的一种手段。当然这并不意味着

作者就不能创作出具有客观价值的精品：特鲁别茨科伊制作的亚历山大三世骑马像纪念碑(1906)就真实地反映了人物的心理,展现了威武的力量。戈卢布金娜的《安德列·别雷》塑像(1907)活生生地表现出这位诗人创作时的亢奋状态。安年斯基的《影像集》称，艺术家为表现民主主义和人道主义精神的"俄罗斯思想"是在那里扭捏作态，这种说法实在是太过主观了。而巴尔蒙特有关王尔德的随笔对现代派及其王尔德作品的华美风格论述得并不充分，只是指出了作为《童话》和《里丁监狱之歌》作者的王尔德的创作具有的深刻道德意义。印象主义评论家(楚可夫斯基、艾亨瓦尔德)1900—1910年间的一统天下后来被"客观的"社会思潮所打破。

印象主义没落的现象也存在于音乐界。当初，印象主义作为一种新的风格为各种不同世界观、艺术趣味和归宿的艺术家们所接受，斯克利亚宾和普罗科菲耶夫就是典型的例子。斯克利亚宾19世纪90年代初期不乏这样的音乐作品：其中抒情的主人公"我"，即"世纪末"之子的激情、苦闷和愤慨是通过印象主义的方法来体现的，其音律变幻无常，虚幻缥缈，具有诗情画意，听起来和谐悦耳，主人公的情感喷薄而出，他们的心理活动昭然若揭(他们还使用了巴尔蒙特早期诗集《无垠》、《静谧》中的诗歌心理描写采用的象征手法)。进入20世纪以来，在斯克利亚宾的眼中万物有情，"月色有音"，于是宇宙主义的主题占了上风，尽显出尼采哲学的"灿烂"动人之处(众所周知，巴尔蒙特的作品也发生了这种转变)。在斯克利亚宾音乐作品中欢快的曲调和配词融为一体，相得益彰。"我畅饮你的甘露——哦，大千世界！/我恨不得一口将你喝干！"——这是他为第四奏鸣曲序曲所配的词[47]。

然而与突出个人魅力的巴尔蒙特不同的是，斯克利亚宾在表现"普罗米修斯式"的使命时极力不受本人既定意愿的影响。在20世纪初的十年间，他对艺术的探索同青年象征主义者的志向相吻合，他的某些理念也与之相仿，故而他便追随维·伊万诺夫——按他本人的原话说，去体现"最高的，最现实的现实性"[48]。斯克利亚宾同维·伊万诺夫一样，期望有朝一日能建造起全民的艺术，也同伊万诺夫一样，虽然创造出大量形形色色的作品，却未能达到这个目标[49]。斯克利亚宾还持有与象征主义类似的末世论观点：他透过潜在的不安定因素悟到，世界会因人觉悟的提高发生"变形"。他在世纪之交写的《第三交响曲》(《神诗》，1904)的格局发生了变化：他一贯描写的"抗争"、"搏斗"、创造力"张扬"的形象和意义不见了，代之出现的是一种稳定的象征意义系统，其主旨在于用轻快的音调来表达"意志坚强的英雄气质"[50]。

斯克利亚宾在创作发光生色的音乐作品(如交响曲《普罗米修斯》"发光"的总谱，1910)和他为演奏其组曲所作的导言《预备说明》(1914，未写完)中形成了一种总体上可认为是浪漫主义(和象征主义)的理念，认为各门类艺术原本是个整体，"它们在分成各种门类之后仍保持着统一的精神"(维·伊万诺夫)[51]。他创作发光生色音乐的试验在美学上无所建树，不过其象征手法还是值得称道的，他借此接近了"综合艺术"(原文为德语)的理想。

维·伊万诺夫认为斯克利亚宾的综合说是一种"集合"的思想[52]，巴尔蒙特在题名为《自然界中的光声和斯克利亚宾发光的交响曲》(1917)的小册子中论述了其综合说的意义。"生色音乐"的创作试验也引起了画家们的浓厚兴趣，立体派画家巴拉诺夫－罗西奈甚至组织了相关人员在梅耶霍德剧院举办了斯克利亚宾作品音乐会[53]。此类试验还有作曲家列比克夫的"小造型术"，谢尔巴乔夫的九重奏、九重唱、九重舞和发光生色的伴奏(1919)，阿尔希平卡10年代创作的雕塑和绘画因素兼具的立体画和塔特林的"异型浮雕"——由一些雕塑的半成品和加过工的玻璃、金属和木料的碎片拼接而成。

如果说象征主义作曲家斯克利亚宾到了晚期是以一部钢琴曲《销魂曲》(1907)结束了印象主义创作的，那么就应该说普罗科菲耶夫离开印象主义创作道路的时间就更晚些。他早期深受巴尔蒙特诗文的影响，作品具有一种"迁徙性"，音乐形象飘忽不定，颇具一种印象感。普罗科菲耶夫又将巴尔蒙特1902年写的《智慧只为我而生》一诗的如下诗句作为自己小型钢琴组曲的标题和卷首题词："每次迁徙都有吉星为我导航，/它闪烁着霓虹般的光芒。"巴尔蒙特在《致诸神之子普罗科菲耶夫》(1917)中论及了这位青年作曲家在创作时经历的"瞬间"的冲动，这种冲动也是他亲历过的。在这位诗人看来，普罗科菲耶夫作品中"源源不断的幻想在闪现"，轻盈妩媚的形象迭出("你手捻一根小草玩味着问题和答案，/再摘下夜空的明月当作球玩")。但就在巴尔蒙特为普罗科菲耶夫大唱赞歌的这一刻，普罗科菲耶夫已从印象主义的精神故园"迁徙"到"大风格"的艺术阵地去了。其最初的表现之一就是他写下了演奏歌曲《垦面人》(1912)，这首曲子就是以巴尔蒙特1907年的一首诗为标题并作为歌词的(这首歌曲后收入歌曲集《浪荡后生》)。启示录的象征性形象浩浩荡荡地进入这首歌曲之中，而在他的《经典交响曲》(1916—1917)中，以往的传统音乐因素被现代化了。后来普罗科菲耶夫就致力于先锋派的音乐革新了(巴黎舞曲《浪子》，1921；《刚强的跳跃》，1927)。

虽然长期以来欧洲和俄罗斯的艺术家(如法国的音乐家德彪西，俄罗斯的画家科罗温、格拉巴里、马利亚温和诗人巴尔蒙特)奉行印象主义，但这并未能改变俄罗斯文艺的性质。许多艺术家也没有象征主义的创作经历(如索洛古勃、勃留索夫、吉皮乌斯、维·伊万诺夫、弗鲁别利、多布津斯基和H.梅特纳)。拉赫玛尼诺夫把"印象"法作为其创作方法之一，除此他还采用了"现代派"的创作方法(他受当时有广泛声誉的勃克林同名画作的影响创作了交响曲《亡人岛》，1909)。斯特拉文斯基早期作品中曾出现过印象主义式的"基督"形象[54]。在世纪之交的俄罗斯社会思潮呈集约化趋势，各种艺术风格、流派往往不会发生连锁式更易，而常常出现相容共存的局面。

安年斯基的心理抒情诗行文流畅，内容与形式协调统一，具有当时绘画和版画作品的元素。他采用印象主义的技法，将形象塑造得颇为精细，而且谜团般的象征和代用语比比皆是，又不乏"通常"的借喻，用以对之进行诠释；用语有时高雅之极("百合芬芳，令我心

碎")，有时粗俗不堪，形成鲜明的比照；有水彩画般精致的色彩，又有街头巷尾招贴画那种粗犷的轮廓。安年斯基《沙里科夫》一诗的形制和色彩与库斯托季耶夫的作品几乎毫无二致词 *，然而五彩斑斓的俄罗斯是作为一种司空见惯的现象吸引画家库斯托季耶夫的，而在奉行唯美主义的安年斯基看来，这只是一种美丽的风光，从中可为自己汲取新的形象和语言材料。安年斯基和库斯托季耶夫都是在迷恋，不过前者迷恋的是大风光，后者迷恋的是小风景，是小城的风土人情；两位艺术家都厌恶大都市化，因此他们都密切关注着大都市化对人性的负面影响。安年斯基发现"空虚、堕落"的心灵是造成身边恶端的元凶之一[55]，而多布津斯基的漫画《戴眼镜的人》(1905—1906)所表现的思想内容却别有洞天。他画的是他的朋友、彼得堡的艺术理论家 K. 休涅尔堡(爱伦堡)，多布津斯基的这幅漫画像注重的不是形象，而是借之进行分析概括。画面上是一位书生气十足的知识分子，表情和眼神阴郁冷淡，一双眼睛藏在厚厚的眼镜片后，整个人体好像被钉在十字格的窗框上，活脱脱一副在当代城市重压下受难的形象，而窗外的城市也是形容猥琐：呆板的商铺、防火壁、劈柴垛、用铁丝网圈起的贫瘠的园子(戴眼镜的知识分子形象也是布洛克《命运之歌》(1908)的一位剧中人物，他在布洛克的心目中属于看不到"生活的面目"，脱离民众并因之备感辛酸的人)。

安年斯基和多布津斯基都是敬仰陀思妥耶夫斯基并热衷对陀氏作品进行诠释的艺术家，都受到其伦理和审美观的熏陶。前面提到的《戴眼镜的人》是多布津斯基的优秀作品之一，它是为莫斯科艺术剧院上演的《尼古拉·斯塔夫罗金》一剧创作的舞台美术作品。他还为陀思妥耶夫斯基的《白夜》作过插图(1922)，这些插图对于俄罗斯书籍装帧艺术和读者领会原著具有的意义，可与弗鲁别利为莱蒙托夫的《恶魔》、帕斯捷尔纳克为列夫·托尔斯泰的《复活》、伯努阿为《青铜骑士》和《黑桃皇后》、兰谢列为托尔斯泰的《哈泽－穆拉特》、《哥萨克》所作的插图相提并论。多布津斯基在他精美的书帧艺术作品中再现了"造成陀思妥耶夫斯基早期创作中主人公们心灵'震颤'的氛围"[56]。我们还记得，安年斯基在他的《影像集》第二卷中对《白夜》中的那位耽于幻想的主人公所处的氛围已进行过分析。诗人和画家都以自己的理解描绘了陀思妥耶夫斯基对彼得堡日常生活的感受，他们发现在这种龌龊的生活中，人难逃毁灭的厄运（多布津斯基，《理发店的窗子》，1906；《城市的丑态》，1908；安年斯基，《祭祷之前》、《黑色的春天》，1906）。两位艺术家不约而同地摒弃了心理象征的表达方法，在他们的作品中传统描绘大自然的成分越来越少，都市主义的、城市日常生活的内容越来越多[57]。因此，他们惯用的"心理图画"被抒情化了的"静物写生"所替代，这是画家们了然于胸的"工笔技法"(洛特曼[58])。兰坡认为，"慧眼的诗人能感受到死

*. 库斯托季耶夫的组画《罗斯》中恰好也有一个乐天派人物"卖球的人"——"沙里科夫"一词在俄语中的词根是"球"——译者注

物的灵性[59]"，这是颇有道理的。死物在里尔克的抒情诗中也起着巨大的作用[60]，在安年斯基的作品中常常以人的命运比喻物的命运，因为在他看来，"我"与"非我"息息相通，"我"的痛苦就是万物的痛苦，就是一种"苦水"，饮之"石头也会哭泣"。人生苦短的哀叹可以比作如泣如诉的琴声，人类命运的不济可以投入激流中的布娃娃作象征："拯救它也于事无补 / 即使逃生之后也得受无尽的痛苦。"在多布津斯基的画作《十月田园诗》（为讽刺性杂志《地狱之火》而作，载 1905 年 12 月第 1 期）中，儿童玩具布娃娃置放在人行道上，旁边的草地上是一摊血迹，这是前不久发生的一场社会悲剧的见证：1905 年 10 月民众在街头遭到屠杀。安年基斯在诗中也是用布娃娃被投进激流来喻指人的生存受到的威胁。

"悲愤的抒情"及其对丑恶之极的现实的渲染乃是印象主义的一种固有的表现方法。安德列耶夫世纪初的小说和戏剧作品娴熟地使用了这种创作方法（早在印象主义在西欧文艺界流行之前）。安年斯基充分肯定了安德列耶夫在文艺上的"突破"和创新（见下），他本人也写下了充满"抒情的悲愤"的诗篇。几乎与此同时，别雷也作为一个愤世嫉俗的"我"，在其《灰烬》中悲愤地描绘出一幅俄罗斯农村暗无天日的悲惨图画。"被添加了感情的现实"（帕斯捷尔纳克）[61]成了当时各类艺术作品描绘的对象。多布津斯基 1905—1906 年间的美术作品便给人留下"人物和物体发生变形的印象"，其"悲愤的心理描写方法……也将他引入印象主义创作道路上来"[62]。安年斯基和别雷的创作与马雅可夫斯基早期那些慷慨激昂的诗歌相呼应，先锋主义其他流派创作富有的伦理性和逻辑性则排斥印象主义特具的这种激情。在毕加索、格里斯、彼得罗夫－沃德金的立体主义的静物画中，小提琴并非艺术的十分漂亮的象征（或载体）抑或演戏的道具。而在安年斯基的作品中则不然："小提琴"是一种象征，它姗姗来迟就喻示着爱情和创作的苦恼。在马雅可夫斯基的激情洋溢的作品中，"小提琴"已是一种创作者本人乃至常人备感孤独的象征，它承载着"愤懑之情"，"哭诉"着对将之无情抛在一边的"乐手"的一腔幽怨。

安年斯基没读过马雅可夫斯基的处女作，也没有听过与之抒情或创作风格相近的米亚斯科夫斯基的音乐作品。这位音乐家在 10 年代正苦坐愁城，这是由于他驾驭不了印象主义的音乐躁动的，有失规范的节律和不谐的韵律[63]。安年斯基的印象主义创作结束的时间较之更早些，因此在这方面未能取得什么成就。他的《小柏木匣》的风格基本上属于印象主义和"现代主义"，这也是他当时所处年代，即 20 世纪初十年间俄罗斯艺术，首先是绘画的立体风格。他这种风格的作品引起了很大的反响，收入他《春天的三叶草》诗集的《怪影》（1906？），描写了在夜间花园的"皎洁月华"之中出现了令主人公心碎的恋人身影这样动人的一幕，它在情调、情节和风格上与鲍里索夫－穆萨托夫同名的印象主义绘画（《怪影》，1903），以及弗鲁别利描写神秘夜色的《泥鳗》（1900）之类的俄罗斯现代派造型艺术精品颇为相似。安年斯基的诗把一个如同弗鲁别利绘画女主人公一样的又神秘又忧郁的女性形象呈现在我们面前：

她静静地伫立在那方
一双泪眼隐约可见
两穗五月的丁香
插在她那弯弯的发辫……

6

当然，弗鲁别利的创作不单在一些情节上同俄罗斯的象征主义文学作品相耦合，它与当时的一些主要艺术流派都存有共同之处。弗鲁别利早在19世纪80年代就向往具有高尚思想性的艺术，热衷于"神话题材的创作"，并先于文学家在绘画领域进行了象征主义的探索。这时，他在创作以俄罗斯历史和民间传说为题材的作品时放弃了瓦斯涅佐夫式的寓喻手法。他的创作在涉及古希腊神话时，往往把树精称为潘，并让他手持芦笛[64]。弗鲁别利的"创造性传奇"不是源于古来有之的神话，而是源于近代的文学作品。他将恶魔、浮士德和哈姆雷特的形象作为受挫的反抗精神的象征加以再现，这是他创作的初衷，也是他的创新。弗鲁别利"先于象征主义诗人"[65]创作出象征主义绘画作品，而且我们认为，率先验证了俄罗斯艺术永远立身于世界艺术之林的神奇能力（谢林格在其《艺术哲学》中就预见到这一点）。弗鲁别利还超越时代，预先尝试了20世纪许多艺术家所奉行的"新神话主义"（这是З.明茨在表述新质的象征主义诗文，首先是索洛古勃和别雷的长篇小说时所用的术）[66]的创作方法。

弗鲁别利的艺术受到他同时代文学家的青睐，列米卓夫写下了题名为《恶魔——为弗鲁别利的绘画而作》的散文诗（1902），它是第一部赞誉这位伟大画家以莱蒙托夫杰作为题材作画的作品[67]。别雷当时也为这位画家创作的魅力所折服，他收入《骨灰罐》中写于1908年的《诱惑者》一诗，其中就有数节是描写弗鲁别利的。勃留索夫在回忆录中提到这位画家的杰作《潘》、《浮士德》、《大海公主》，称"我对他的创作崇拜得五体投地"，还提到与他的多次会见，并称画家也很欣赏他的诗歌，还在1906年深情地为他画了肖像[68]。同年勃留索夫又写下《赠弗鲁别利》一诗（收入诗集《曲调大全》），抒发了他为"被击溃的恶魔"惋惜的情怀：

……像折断翅膀的孔雀依然俊美，
像伊甸园的情种悲痛却并不愧悔……

弗鲁别利的这个借喻形象及其为莱蒙托夫长诗《恶魔》所作的插图，也被布洛克采用

在《论抒情》(1907)和他1910年4月为纪念弗鲁别利逝世而写的题名亦为《恶魔》一诗中。1916年布洛克又写了一首题名还是《恶魔》的诗,体现了莱蒙托夫和弗鲁别利歌颂恶魔的主题。他还在长诗《报应》(内容为记述其父)中提及画家创作的悲剧:

> 恶魔使弗鲁别利身心疲惫,
> 弗鲁别利为恶魔鞠躬尽瘁……

在布洛克看来,弗鲁别利的创作是他效仿的榜样,是对他心灵的召唤。能创造出那种赋予世界以"巧夺天工的绚丽色彩和美妙情状"的"沦落者"形象的人,无疑是富有浪漫情怀的天才预言家。他就是"寻找人间福地"的人,寻找"前所未有"的艺术形式用以表现"前所未有"的世界的人(第5卷,421、423页)。布洛克已经把莱蒙托夫诗中和弗鲁别利画中恶魔这个象征性形象合而为一了。"莱蒙托夫博大的思想已被纳入弗鲁别利缤纷的色彩之中"——别雷如是说,他一直认为"色彩和语言"是不可分离的,并致力于二者的结合,因为"光和色的作用是无可遏制的"(第5卷,22页)。按照布洛克的理解,弗鲁别利传递的信息是"在笼罩世界的蓝紫夜色上又抹上了一层古色古香的金黄",它不仅是喻指古而有之的善与恶的对立,而且是在号召作为创造者的人奋起与黑暗抗争,去"诅咒黑夜"(第5卷,424页)。这种使用色彩的比喻(连同弗鲁别利运用的象征表现方法)都为布洛克所借用,这充分体现在他1910年春为纪念这位画家所写的报告《论俄罗斯象征主义的现状》的行文中:他在论证其"论题"和"反论题"时,用了"笼罩世界的蓝紫暮色"、寻找战胜暮霭的"黄金宝剑"等词句。布洛克还将弗鲁别利塑造的形象比作自己无缘追到的美人儿:"她就是汇天地之精华、着蓝紫色盛装的恶魔。我若能得弗鲁别利之法,也定会塑造出一个恶魔来;然而遗憾的是,人的作为都是有定数的。"(第5卷,428页)他还在给母亲的信中写道,他与弗鲁别利"和衷共济",并称他的长相也与之相似(第8卷,306页)。

弗鲁别利的创作风格应属现代派,创作道路伊始他就"迈过了印象主义"[69]。他在绘画实践中经常进行伦理和审美方面的探索(在较大程度上与青年象征主义文学家的理念相近),倾慕于"超人"式的精神建树,感受英明的预言不被认可的悲哀。这使得弗鲁别利富有深厚哲学精神底蕴的作品(始于其宗教绘画)得以跻身于观赏美术艺术精品之列(如组画《恶魔》、三张连幅画《浮士德》、装饰画《米库拉·谢里亚尼诺维奇》和《格列莎公主》)。然而,即使在这位创新画家的这些文学性很强的作品中,研究工作者还是发现了一些"弊端",如这位世纪之交的理想主义者在塑造恶魔这个形象时不单表现了其"反抗的激情",而且也暴露了"19世纪末那种超人的丧心病狂的精神追求"(M. 阿尔帕托夫)[70]。当然也有不少与之同时代的评论家认为他的作品表明了俄罗斯艺术的发展趋势。

弗鲁别利的创作毕竟是博大情深的,在他创作终结的10年代前夕,俄罗斯的现代派

艺术有了新的追求。它不仅受到了文化的滋养，而且还吸吮着"大地的乳汁"，也就是说，艺术家会从对生活现象的感受中汲取营养。研究现代派的学者指出，当时艺术的这种强烈追求与那时风靡西欧和俄罗斯的"生命哲学"有密切的关系[71]。活体力量和有拯救力的"有机组织"的冲动可以生发出来，他乃是新卢梭主义所称的机械文明的对抗物。

现代派画家崇尚"生动的生命"，因之他们作品的形式的元素不定，节律的曲线平缓，一切生物的外形柔和。在他们的笔下，天上盘旋的鸟儿，树上分蘖的枝条，地上呼叫的野兽都有一种摆脱局限，走出闭塞，抛弃直线形生活的愿望，因为这是一种反自然的机械式生活。现代派画家在直觉上与现实世界格格不入，他们像是在本能地抵御危险的机械文明，二十年之后又衍生出立体派等几种先锋主义画派。谢罗夫、巴克斯特、索莫夫、伯努阿、鲍里索夫－穆萨托夫、戈卢布金娜、科年科夫、舍赫捷利等一大批在《艺术世界》杂志居显要地位的画家、版画艺术家、建筑家、雕塑家的创作在选材和形制上都可发现现代派的影响。现代画派的造型特点是，线条柔和，宛如植物和波浪的曲线，这成了世纪初的工艺品、招贴画、影剧海报乃至明信片的"共同点"。



造型富有动感，用材随意，这是现代派雕塑的特点，而这正是与这种艺术固有的静态原则相悖的，比如戈卢布金娜制作的莫斯科艺术剧院门前浮雕《泳者》(1901)，舍赫捷利为里亚布申斯基兄弟莫斯科府邸的楼梯设计的波浪汹涌图案的装饰雕版。现代派造型"流畅"的线条，柔和的轮廓，给人强烈印象的形体赋予世纪初的肖像画以心理内容和象征意义，比如叶尔马洛娃1905年间创作的一些肖像画和谢罗夫为高尔基绘的肖像就完美地塑造出这些艺术家们的叛逆形象。尼·安德列耶夫设计的著名的莫斯科果戈理纪念碑(1904—1909)也是这样的作品，但见果戈理佝偻的身体蜷缩在飞扬的斗篷之中，在那里为构思自己的作品苦思冥想(基座浮雕明快的图案与果戈理的表情呈鲜明的对比)。安德列耶夫创作这个作品时适值人们对这位写下《死魂灵》的作者及其文学和宗教思想悲剧的实质争论不休，他的构思应与果戈理的思想有惺惺相惜之处。"悲痛攫住了创造者的心灵……笔下的人物如此，操笔写作的人也如此"——罗赞诺夫这样评说晚期的果戈理[72](顺言之，罗赞诺夫对安德列耶夫建造的果戈里纪念碑颇不以为然，认为被他定格的只是这位作家的"最后状态"[73])。

随着在结构和题材上属"现代派风格"的绘画作品的出现，在19世纪初期也涌现出一批类似风格的象征主义诗歌。俄罗斯新现实主义的第一批诗人和画家，既否定了自己——向实证主义和自然主义的接地性靠拢，又保持了原有的理念，热衷于任何形式的美学探索。许多现代派画家和象征主义诗人一样，其指导思想是坚持"创作的生命哲学"，幻想以美来改造世界(按照陀思妥耶夫斯基和罗斯金的思想)，将美植入日常生活中。几乎与此同时，各门类的新浪漫主义艺术家也接受了尼采哲学的影响，歌颂生命的原质及其无可遏制的"狄奥尼索斯式"的表现。

俄罗斯第一位歌颂生命原质的是象征主义抒情诗人巴尔蒙特。在他收入"宇宙书系"的主篇《我们将像太阳一样》中，诗人"我"也是一个神祉，与"四大元神"日、月、水、风共存于宇宙之中。"与生命共存，与一切生命体共存"，被研究者认为是现代派风格的主要思想内容[74]，这使得艺术家的生活和创作从抽象和理性走向直觉。

巴尔蒙特的作品"行文奇突"(如前所述)，属印象主义风格，这也与诗人的个性和才赋相契合。印象主义的诗学是他创作方法上取之不尽的宝库。巴尔蒙特抒情诗的主要特点是音乐性，它以独特的音律和节律构成诗歌行如流水、声如丝弦的风韵。研究者指出，同一个艺术家(如19世纪末、20世纪初的波列诺娃、亚孔奇科娃、杜尔诺夫、戈卢布金娜和特鲁别茨科伊)可以同时具有现代派的造型风格和印象主义的表现方法，巴尔蒙特亦如是，因为"现代派既可吸纳印象主义艺术的成分，又可采取'排除了杂质'的形式"[75]。

布洛克则认为"生命"是自然界发展的原动力，这是他研究生命现象和造型理论方面的贡献；这使我们想起其文集第二卷开篇的那些在1904—1906年间所写的"沼泽"系列抒情诗。他在《大地的气泡》一诗中运用了在他意念中形成的(假托莎士比亚之名)大地母亲发出的奇妙信号，他称这些白色的气泡为"姗姗来迟的春汛"。潇洒的诗句采用同音法铺陈开来，像现代派画作中柔美的曲线一样楚楚动人。在布洛克的作品中，"春天中的生命体"个个"娇小"、"可人"，表达了他与各种不同自然生命体——哪怕它是小小草芥——共处的理想。尽管它们在布洛克的作品中占的篇幅有限，但没有这些抒情化了的形象，世纪初的诗歌就会无可挽回地失去一大特色。

巴尔蒙特的作品的特点不同于充斥着借喻的布洛克"沼泽"系列抒情诗，其风格类似现代派绘画。在巴尔蒙特的作品中多见的是一些"植物"形象，而且他像现代派的画家、版画艺术家一样，在塑造这种形象时充分使用"巴洛克"艺术手段。与此相呼应的还有与普遍运用有机结构原则的现代派建筑艺术家。舍赫捷利在莫斯科里亚布申斯基兄弟府邸的装饰中也运用了"植物"及其相应的图案，是时为1900，巴尔蒙特也正在这一年为斑斓的色彩大唱赞歌[76]。现代派诗人和画家在采用喻示的方法描绘自然界时很重视色彩的形象性，以此来比喻"青年时期"有如五彩的"春天"。这也说明了现代派风格的审美追求：要把世界装扮得更加美丽。有鉴于此，现代派画家(如克利姆特和一些奥德分离派画家)注重紧凑的色价，追求"锦上添花"的效果，在他们的画笔下，金银、宝石、珍珠、水晶和丝锦熠熠生辉，愈显得华贵。现代派艺术出版物的装帧也变得异常华美，里亚布申斯基办的《金羊毛》杂志在这方面与勃留索夫主办的《天平》杂志大不相同，前者印刷精美，后者就显得很粗陋。

居伊斯曼斯和王尔德的散文也追求"华丽"，这种文风蔓延到世纪初的俄罗斯文坛。巴尔蒙特自出版诗集《燃烧的大厦》以来，几乎在每部诗集中都描写宝石，以之作为世界美好的象征和抒情的"我"美好感情的"载体"。别雷在他充满色彩描写的《蔚蓝中的黄金》中(1904)也有类似的描写。书籍华美的装帧不仅是一种审美追求，而且是对抒情主体"高昂

激情"的喻示。"金黄"的天宇,"琥珀色"晚霞升起的"时刻","火球"般的太阳,这就是别雷在诗中运用"索洛维约夫式的技法"制造的词语,也是这位年轻的神秘主义者幻想中的改造世界的蓝图(别雷在 1903 年所写的《神圣的色彩》中列举了几种约定的具有象征性的"神圣颜色")。别雷指出,在维·伊万诺夫 1904 年出版的诗集《通体澄澈》中,那些歌颂神灵的诗句中也充斥着"五彩缤纷"的比喻[77]。象征主义创作对现代派艺术创作方法既吸纳又排斥的辩证法,在弗鲁别利的作品中表现得尤为突出:在他所绘的广袤空间内,一些莫名的矿物、晶体闪烁着光芒,这不仅是为作品增加亮点,而且是为表达某种标志意义——告诉人们仙境是"可实现的",而不单是一种"示范的样板"(原文为英文)。

弗鲁别利像廖里赫一样,不将高尚与卑贱配对,也不认为这样做是"不门当户对"(巴赫金认为这也是维·伊万诺夫的特点)。而别雷则与之不同,别雷追求的是乖僻,是以怪诞的陈腐观念击破神秘的感悟,是插科打诨,因而他夹杂地使用高尚精神的象征和代表"低俗"观念举止的形象。故而,在他《蔚蓝中的黄金》诗集的《第一交响曲》和组诗《在山岗上》中出现了原始自然力的怪影:林妖、地精、小矮人,还有神话中的鬼怪:半人半兽、人马和牧神。

据布洛克本人回忆,他早期作品中出现这些形象是受了德国童话、格里格音画和当时流行的勃克林、施图克的绘画的影响(他得以在 1900 年莫斯科"德国展览会"上见到他们的作品)。同样,科涅夫斯科伊在《勃克林的绘画》一文(见《幻想与音响》文集)中,将画作上的牧神、人马、河神诠释为永恒生命力的喻体。别雷著作中的"山羊腿怪"的形象在现代派雕塑家、画家、作家的作品中也屡见不鲜,如尼·安德列夫的雕塑(《熟睡的牧神》,1906)、科年科夫的雕塑(《萨蹄尔》1906)、格里艾尔的音乐作品(《丁香》,1908)和萨茨的音乐作品(《山羊腿怪的舞蹈》)。这些形象是自然力勃发的标志,有时也被布洛克用作讽刺的对象(如在《第二交响曲》中)。在他诙谐诗《半人半马的游戏》和《晨》中,精怪的形象类似于德国现代主义漫画家海涅作品中的主人公。索莫夫也受过海涅的影响,别雷受海涅、索莫夫画意的启发还写下组诗《往昔与今日》(收入诗集《蔚蓝中的黄金》),对往昔和今日丑恶的庄园和市井生活进行了嘲讽。布洛克在致别雷的信中称,这种生活再现得"惟妙惟肖,完全不失其本来面貌,可谓恰到好处"[78]。

7

《往昔与今日》是别雷一部摹古风格的作品,这种风格在当时的艺术中大行其道,它显示了"文化作为反映的魅力"(H. 别尔嘉耶夫语[79]),体现了白银时代精神生活的特点。此类摹古风格的作品在建筑、绘画、音乐、文学和戏剧各个领域也应运而生。"我们现在的艺术感受到了一切时代和一切民族的气息"——1909 年别雷曾如此宣称[80]。我们发现,这种已

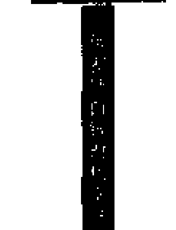
列入研究范围但未及充分研究的现象，有一种继发性，而且它具有文化准备。这种现象涉及艺术创作的各个领域，并促进了各门类艺术的相互融合。各门类艺术摹古风格的作品所选择的描摹对象都处于同一时空之中，描写日常生活的现实主义艺术家常常会改变他们惯用的素材，以迁就这种摹古的体裁。比如库普林，不久前还写下了轰动一时的，社会性和政治性极强的《决斗》，而在 1908 年便又写出了旧约“雅歌”风格的中篇小说《苏拉米福》，使用的是一种“别出心裁”的华丽词藻。这种风格为演员、歌唱家、诗人、小说家、画家、版画艺术家提供了用武之地，他们尽可施展各种艺术表现手段和方法。这种风格的“制作”方法长期以来备受垂青，被奉为至宝。当年普希金推崇梅里美，屠格涅夫仰慕写下《萨朗宝》的福楼拜，而世纪初俄罗斯的文学艺术家追捧王尔德、法朗士、雷尼耶的“文体风格”和比尔兹利的版画艺术风格。这时俄罗斯和西欧的现代派杂志也成了发表此类风格作品的最初阵地。

世纪初的俄罗斯摹古体裁的文学艺术再现了古罗斯的世界[81]。几十年来，历史编纂和社会文化学不断发展，通过“寻根”，俄罗斯的复兴愈见有望，艺术家们复古的兴趣也愈发浓厚。这方面的代表作是瓦斯涅佐夫的绘画，它以俄罗斯历史、文学和民间创作中的民族英雄为题材，以壮观华美的画面；以类似圣像画的技法再现了历史人物（《沙皇伊凡雷帝》，1897；《壮士们》，1899，等）。瓦斯涅佐夫受到了列宾、斯塔索夫以及追求“民族原则”的《艺术和美术工业》月刊的支持，列宾希望他有朝一日能绘出“我国梵蒂冈式”的壁画[82]。甚至亲西欧派的《艺术世界》杂志迫于 Д. 菲洛索福夫的压力在创刊号上也转载了他的作品。不久，瓦斯涅佐夫的作品在这家刊物上备受非难，尽管这时他的创作已有很广泛的声誉。布洛克称，瓦斯涅佐夫的绘画表达出了他《预言鸟》的“内涵”。瓦斯涅佐夫的绘画《女胸鸟与男面鸟》也是受布洛克同名两扇折叠画的启发而完成的，而布洛克在 1899 年 2 月间写的诗，又是受了同期在彼得堡画院展出的瓦斯涅佐夫绘画的启发而作的。布洛克塑造的“预言鸟”的形象是种“义鸟”的象征，此举是他对自己创作的超越，也是他对时代的超越。

在俄罗斯新浪漫主义土壤上产生垂青“旧俄罗斯”的作品充斥了艺术的各个领域。A. 里亚布什金的绘画（如《17 世纪莫斯科的婚礼马车队》，1901）将彼得一世之前民间生活描绘得美不胜收。这成了版画作品、油画和其他美术作品的主题；建筑家们也以模仿古代宗教和民用建筑形式为乐事。1896 年在下诺夫哥罗德举办全俄工商展览会的展馆，以及展出的工商业产品和印刷品的外形也都透出“古色古香的风格”。俄罗斯的民族雕刻、民间刺绣，以及马蒙托夫莫斯科近郊布拉姆采沃庄园和斯摩梭斯克附近的捷尼舍娃庄园中手工艺匠人制作的“实用艺术”品的风格对同时期的建筑术——如当时年轻的建筑师罗佩特（彼得罗夫）、加尔特曼的建筑术，产生了决定性的影响[83]。波兹杰耶夫在莫斯科亚季曼卡建造的“伊古姆诺夫府邸”体现了俄罗斯的楼房风格，并制成主要用动物作装饰图案的壁炉瓷砖。帕尔兰德修筑的彼得堡浴血救世主纪念堂（1906）明显地仿造了瓦西里升天大教堂的外形和装饰。“罗佩特建筑风格”的反对者对这种装饰持蔑视态度是有道理的，因为这种

装饰是一种假冒俄罗斯风格。于是他们反其道而行之，建造了一些带有"现代派色彩"的真正民族风格的建筑物（瓦斯涅佐夫设计的特列季亚科夫美术馆正面建筑，1902；休谢夫建造的马尔福－马林斯基修道院教堂，1908—1912）。

以民族历史和民间神话为题材的演奏音乐和歌剧艺术中涌现了一批精品。1890—1900年间的佳作首推博罗金、里姆斯基－科尔萨科夫的作品，其次还有突出了古俄罗斯演唱特点的格列恰尼诺夫的歌剧（《多布雷尼娅·尼基季奇》，1903）和瓦西连柯的歌剧（《圣城基捷日的故事》）及其带有古俄罗斯教会音符的《第一交响曲》（1906）。彼得堡马林斯基剧院、莫斯科马蒙托夫私营歌剧院和其他剧院演出的《伊戈尔大公》、《鲍里斯·戈东诺夫》、《霍万斯基家族性格》、《普斯科夫姑娘》、《萨特阔》、《萨尔坦王故事》、《沙皇的未婚妻》、《隐形的基捷日城的故事》等剧目中，博罗金、穆索尔斯基、里姆斯基－科尔萨科夫的美妙音乐，夏里亚宾的创造性的演唱，拉赫玛尼诺夫高超的指挥艺术，科洛温、马柳京和戈洛文精美的舞台美术，交相辉映，相得益彰。歌剧的繁荣也带动了造型艺术的发展，里姆斯基－科尔萨科夫音乐作品中惯用的文学和民间传说中的形象，也出现在弗鲁别利为阿布拉姆采沃尼庄园所作的彩陶画《萨特阔》、《海王》、《察廖维奇·戈维顿》、《睡莲》、《列利》和《雪姑娘》中。带有现代派风格的美术作品同里姆斯基－科尔萨科夫的音乐作品一样婉丽动人。廖里赫19世纪90年代以后的美术作品（1871年创作的《急使——11世纪》、《基辅的壮士们》）也是以古罗斯和古斯拉夫历史为题材，据他本人称，它们"贴近"壮士歌、《伊戈尔远征记》和里姆斯基－科尔萨科夫、博罗金的音乐作品。其名画《海外来客》（1902）的构思与歌剧中的"瓦兰来客"相呼应：瓦兰人的大帆船停泊到俄罗斯的海岸。继《海外来客》之后，他又创作了《建城》（1902）和《巡逻》、《第聂伯河畔的斯拉夫人》（同为1905），描绘了历史和传说中基督教传入前的古罗斯风土人情。安德列耶夫的评论文章《廖里赫的王国》（1919）盛赞这位"哥伦布"式的画家开拓了一方看不见的疆域[54]。廖里赫的创作还热衷于东正教及其神话题材，许多同时代的艺术家亦如此，如利亚多夫（交响音画《妖婆》，1904年；《女怪》和《神湖》同为1909）、切列普宁（演奏乐《玛丽娅·莫列夫娜》，1909）、斯特拉文斯基（芭蕾舞剧《火鸟》、1910）和格里艾尔（第三交响曲《智者伊利亚》，1911）。



象征主义诗歌往往到民族形式中寻找自己的俄罗斯之根，于是，古斯拉夫生活也成了它时兴的题材。巴尔蒙特1906年间模仿壮士歌、寓言、宗教诗歌的形式写下了一批短诗，结集为《火鸟：斯拉夫人的芦笛》（索莫夫作封面设计）。同年，青年诗人戈罗杰茨基完成了第一部诗集《春播》，受到维·伊万诺夫同仁的赞赏。廖里赫为这本诗集设计了封面，这位画家和戈罗杰茨基都向往多神教时代的古风，从此便结下友谊。廖里赫在此后的1908年又绘了《春播的谷地》，这幅描绘古斯拉夫田地的风景画是为在巴黎演出的《雪姑娘》制作的布景。值得注意的是，廖里赫和戈罗杰茨基的作品题目都选了"春播"这一农事活动，而且二者在形象的塑造上也颇为相近。1901年廖里赫又作了一幅题名为《春播》的画，其寓意

是“石镰”削出了亚里洛之类的崇拜物来，而在戈罗杰茨基收入《春播》的诗中，它也是被“供奉”和“歌颂”的对象：

高高隆起的——是鼻子，
凹凹陷下的——是眸子……

勃然挺立的亚里洛啊！
被供奉在高台之上
参天的大树为它撒下一片阴凉……

“廖里赫是石器时代的传人，那时的人们可以将石块打磨成刀具，将鱼刺、鹿角和猛犸的鬃毛作为针用”——沃洛申这样评述这位画家作品具有的古代遗风[85]。廖里赫当时也认为，“也许，石器王国的遗训最接近于当代寻求的目标”[86]。原始的古风使形象语言变得简明而“单纯”（伯努阿），这是廖里赫画作的特点，更是戈罗杰茨基诗集《春播》的特点。戈罗杰茨基还曾于青年时代的普罗科菲耶夫合作写下舞剧《阿拉与洛利》（未完成），并以此为基础创作了《西徐亚组曲》（1915），其浓烈的西徐亚风格是普罗科菲耶夫崇尚“粗犷”原质的力作，顺言之，崇尚“粗犷”原质乃是不久之前的阿克梅派所热衷的“亚当精神”和未来主义离心机派的追求。C．科年科夫 1909—1910 年间的木刻作品（《大力神》、《斯特利博格》、《林神》、《老地神》等）构图简约，同多神教时代“古斯拉夫人偶像”的相貌相契合[87]。斯特拉文斯基作曲、廖里赫置景、尼任斯基编导的舞剧《春之祭》（1913 年演出）也体现了古代的风韵，尽管起初遭到了非议，称它“拙劣、极不得体、幼稚可笑”[88]。托马斯•曼笔下的现代主义的作曲家阿德里阿•列维孔一心想使自己的作品“囊括音乐发展进程中的一切因素，从史前的民间祭祀演奏到有复杂旋律的正规音乐”[89]。然而有许多先锋派艺术家，首先是未来主义艺术家，崇尚荒蛮的原始艺术，其艺术形式粗犷之极。

在崇尚俄罗斯古风的潮流中，列米卓夫摹古风格的作品可谓独树一帜。他的这种风格从《柠檬园》、《沿着太阳运行的方向》（同作于 1907）开始，一直沿袭到剧作《马克西米利安皇帝》（1919）及其晚期的一些试验性作品，行文中采用了彼得一世之前的伪经、故事、童话、寓言、宗教诗和广场傀儡剧等各种体裁作品中的传说或记载。廖里赫的绘画采用了古代和民族文化的素材，列米卓夫同样如此，他对祖国语言颇感兴趣，研读了大量古俄罗斯经典和维谢洛夫斯基、吉洪拉沃夫及波捷布尼亚的著作（他在自己的作品中引用了这些人的著作），写下了大批摹古式的作品。诚然，廖里赫画作中古代人物的形象比列米卓夫作品中的变化更大些，研究者称，对列米卓夫作品中的这些人物，“很难辨别哪些是原本记载的模样，哪些是经过改写的”[90]。

众所周知，列米卓夫认为列斯科夫是自己的导师之一。列米卓夫借鉴了其行文（模仿其语言）和用词华美的第一人称叙述的经验。列米卓夫是位才华横溢的语言巨匠，他“得体”的语言使其作品华彩飞扬；惟妙惟肖的形象和华美的语言相映成趣，浑然一体。他的摹古作品在历史的空间中恣意驰骋，神采飞扬，堪与格列恰尼诺夫将古代和现今音乐语言汇为一体的浪漫曲媲美。列米卓夫华美的笔法得益于民间的木版画、彩画、印花、刺绣、木刻、玩具的制作技法，与同样借鉴了民间工艺技法的马柳京、比里宾的“生花妙笔”可同日而语。然而，马柳京和比里宾为书籍所作的精美插图、舞台美术和建筑设计图（马柳京的《萨尔坦王的故事》，1898年制，20世纪初在塔拉什基诺附近建造的“小楼宇”，1905—1907设计了彼尔佐夫府邸，并为之进行了装修；比里宾的《萨尔坦王的故事》，1910年制，《萨特阔》，1914年制）都是“现代派风格”的作品。而列米卓夫的小说则不拘泥于这个风格，他的艺术探索先于欧洲的超现实主义者[91]和比他年少的同时代画家Н. 冈察洛夫、Д. 斯捷列茨基。这两位画家成长在后象征主义时代，他们是使用圣像术并吸收了立体派的画法来再现古罗斯形象的。

彼得罗夫－沃德金的《沐浴的红马》（1912）是世纪初最著名的油画之一，它体现了一个先锋派画家对古俄罗斯绘画的理解，并采用了另外的，即新古典主义的绘画技法。关于此画的寓意至今仍众说纷纭，有的说它再现了格奥尔吉·波别多诺斯采夫圣像画的主题（科斯京）[92]，有的说它表达的意思类似布洛克作品中的“草原牝马”，但无论如何，这个“寓意丰富的大块头象征物”肯定“喻示着什么重大事件的发生”（萨拉比扬诺夫）[93]。叶赛宁和克柳耶夫1916—1919年间的作品中也有这个民间传说中象征世界末日到来的“红马”出现，其喻示意义同彼得罗夫－沃德金的画相似，即生活应当更新[94]。

列米卓夫追昔抚今写下了《戴十字架的姐妹》和《第五场瘟疫》，表达了他对受苦受难的人民既怜悯又恨其不争的复杂心情。当时还有一批田园诗作家（克雷奇科夫、施里亚叶维茨和拉吉莫夫等），透过这些“新农民”诗人的描写可以发现俄罗斯的民族性格和风土人情。他们的诗歌（还有与之风格相近的斯托丽莎的作品）有意模仿民间诗歌，有种安宁闲适的情调。还有些诗人的作品也不免带有这种情调，如克柳耶夫，他的作品语言丰富，运用神话诗的音律绝妙地描绘出农民的生活和习俗。与这些模仿作品不同的是“新农民诗人”中的叶赛宁，他另辟蹊径，将俄罗斯的诗歌推向一个新的高峰。他的抒情诗完美地体现了俄罗斯人民赋诗咏歌的天赋。叶赛宁诗歌的特点是熔表现力和形象性于一炉。他的语言生动，如同他同时代伟大画家的如椽画笔一样，能描绘出热烈奔放的色彩。

哦，罗斯——你有红彤彤的原野

还有深绿如玉的江河……

在风格上“不追求时髦”的还有克柳耶夫、廖里赫、列米卓夫、维·伊万诺夫和勃留索夫。在这里我们想起他为小戈里贝因和德国16世纪民间版画《女人与死神》(1909)及《死神的舞蹈》(1910)的题词，当时这种诙谐的“插科打诨”式的作品颇为流行。在这类作品中摹写的对象既被美化，又备受贬低和嘲讽。这种情形也见于“艺术世界”画派画家，首先是伯努阿的作品。伯努阿1905—1907年创作的凡尔赛组画映射了当时俄罗斯的政治：置身于富丽堂皇、蔚为壮观的宫殿和园林之中的那些老朽的当权者们其实都是一些好笑的废物。由И.斯特拉文斯基、伯努阿编写，尼仁斯基和卡尔萨温娜主演的芭蕾舞剧《彼得鲁什卡》(1911)是民间傀儡剧和俄罗斯露天游乐表演的杰作。库斯托季耶夫的绘画(《游艺会》，1909年；《女商贩》，1912)描绘的是外省的生活，从中我们可以发现作者对这方区域的关注和对这里风土人情善意的嘲弄。在那些“沉溺往昔”的画家们——人们这样称亲“艺术世界”派的画家——中放弃讽刺风格的唯有鲍里索夫－穆萨托夫。在他的画笔下，过去(《黄昏散步》，1903；《安魂弥撒》，1905，等)是非常浪漫的，充满着“日后是天堂”的美好幻想，画面和谐有致，“有声有色”(别雷)[95]，反映出作者崇尚婉约古风的心迹。

索莫夫的创作起初接近鲍里索夫－穆萨托夫的沉溺于往昔的风格(如《蓝衣夫人》——为马尔丁诺娃画的肖像，1900—1904)，后来他一反以往，创作了一些讥讽“风流时代”人物的作品。与他同时代的人在索莫夫的影射之中发现，这是对现实开了“微妙的一刀”，称他绘画中的“假面舞会和剧场乃是人虚伪、做作的感情和言行的象征”——与索莫夫画风相近的库兹明这样说[96]。索莫夫1906年曾为维·伊万诺夫画像并为其《燃烧的心》绘制封面，而维·伊万诺夫在《致索莫夫》一诗中，把画家描写为莱蒙托夫笔下的那个“生来就衰老”的恶魔，索莫夫画中的人物则是“矫揉造作”的货色：

> 游戏人生——必然得不偿失——
> 暗藏的死神微笑着逼近，逼近。

青年时代的阿·托尔斯泰曾写过《竞赛者》和《碧石笔记本》两部中篇小说，为索莫夫作画提供了参考，小说对18世纪的俄罗斯庄园生活进行嘲讽，表达了他对贵族古风的否定。而在库兹明的小说中，这种封建领地的生活则是另一番样子，在他看来索莫夫的绘画荒诞不经，而且是吹毛求疵。库兹明对往昔的描写在内容上颇为丰富，表现手法也是多样的，而且常常是闪烁其词，使人看不出他对其所描写对象的真情实感。库兹明多才多艺，涉猎诗歌、散文、音乐和表演艺术各个领域，而且具有当时欧洲绘画和戏剧界对旧时代生活特有的感悟，可谓典型的“全能缪斯”。文化传统之于库兹明，乃是真正的故国，是“原生的有机实体”——研究者援引他如下诗句为证：“我说书籍的价值重于天然／版画上春天的树丛要比自然景色更鲜艳……”[97]

库兹明摹古风格作品中的上乘之作是组诗《亚历山大之歌》(1906—1908),他模仿的是古代朴素的爱情抒情诗。其素材来自法国象征主义诗人路易的《比利吉斯之歌》(1894),这首诗是以古代一位女歌伎的口吻写的。库兹明摹古诗歌的创作又引出了模仿它的音乐作品:阿列克桑德洛夫又写下了《仿库兹明〈亚历山大之歌〉》浪漫组曲(前三分之一完成于1915)。沃洛申认为,库兹明的这首自由体诗很像"遥远的亚历山大时代"的作品,就连库兹明的相貌特征也与出土的2世纪埃及法尤姆肖像画相差无几[98]。古米廖夫指出,库兹明颇具模拟的才能,称在他的诗歌中"既有法国古典主义的柔情,又有莎士比亚十四行诗的婉约,又不乏意大利古老歌曲的轻盈、欢快和俄罗斯宗教诗的洪亮"[99]。库兹明的摹古诗歌成为戈·伊万诺夫创作的样板,这位诗人原来接近梅列日科夫斯基诗派,10年代转向阿克梅派。戈·伊万诺夫在他最初出版的诗集中(《驶向齐捷拉岛》,1912;《房舍》,1914)以艺术这面镜子映照出现实的景象。库兹明的散文及其探险心理小说(《艾梅·列别夫历险记》,1907;《亚历山大大帝的功业》,1909,等)的情节也出现在"阿波罗"派小说家(奥斯林德尔、萨多夫斯科伊)相似题材的小说中,他们的小说也再现了19世纪初俄罗斯京城和乡村庄园的生活。这些作品类似于卡尔多夫斯基那些充盈着19世纪俄罗斯文学意蕴的美术作品(《普希金在皇村》,1909;为格里鲍耶陀夫、莱蒙托夫和果戈理作品所作的插图)。

同库兹明、索莫夫一样,创作摹古讽刺性作品的还有巴利耶夫、普罗宁和其后的叶甫列伊诺夫。巴利耶夫的《飞鼠》、《流浪狗》,普罗宁的《喜剧演员休息间》和叶甫列伊诺夫的滑稽剧《哈哈镜》都属此类作品,并都是10年代在夜酒店上演的流行剧目。叶甫列伊诺夫和H.德里津组建的彼得堡"古剧剧院"(1907—1908年和1911—1912年两个演季)则是另一种风格,它改变了旧时代观众崇尚"朴素、简明、直接"的审美观[100]。第二季演出了由13世纪法国抒情诗人留特比约夫编写的,布洛克翻译的奇迹剧《特奥菲尔故事》。参加此剧剧务工作的有廖里赫、多布任斯基、比里宾、伯努阿、舒科,作曲者为格拉祖诺夫和萨茨。他们的精诚合作收到很好的效果,虽然这个剧团的演出只在剧场进行,观众也只是文学和戏剧界的上层人士。

古代题材的芭蕾舞剧由于富有改革精神的演艺界人士同"艺术世界"画家的协作,也取得了巨大的成绩。1907—1908年间M.福金导演、巴甫洛娃主演了一批浪漫主义风格的芭蕾舞剧:《天鹅之死》(作曲K.圣桑斯,美工巴克斯特)、《大舰队内景》(置景伯努阿,作曲H.切列普宁)。谢罗夫所制作的绘有巴甫洛娃优美舞姿的广告(1909)成了俄罗斯新浪漫主义芭蕾舞艺术的标识。

盛行摹古,崇尚奢华,这是人追求"戏剧性"的自然流露,而追求"戏剧性"也是当代普遍存在的一种艺术理念(后来阿赫玛托娃在她《没有主人公的长诗》中对京城浮华的艺术圈中人"滑稽"而"奢靡"之风进行了嘲讽)。迷恋舞台表演不仅表现在人们艺术趣味的取向上,不仅表现在把生活现象当作"自我做戏"(叶甫列伊诺夫),甚至表现在人的社会哲学思

想及其对“生活的设计”上，瓦格纳即如此(比如他的论著《艺术与革命》，1849)。维·伊万诺夫坚持其“美好的民粹派”(弗兰克语[101])思想，认为古典戏剧中有种将演员和观众联系在一起的“合力”，而且为人们树立起俄罗斯未来社会的样板。阿克梅派的艺术家们也常常借助戏剧形象形成自己的一些思想观念。戈罗杰茨基宣称，象征主义是一种走下舞台的华美表演。1913年曼德尔施塔姆在他的诗(《瓦尔基科亚女神》[102])中亦有类似的说法，而且，曼德尔施塔姆的“走向末路”的“大歌剧”有着更深刻的寓意，因为它描写的是“在历史的气息中嗅到死亡的主题”(塔格尔[103])。这里我们不去细细考究形成“戏剧中心论”的社会心理原因(这是一个并非一日形成的问题，它是由对文化命运的思考而引发的)，但还是能发现，舞台艺术是各门类艺术交相作用的艺术，它在世纪初接受了综合的模式，作为“在创作中进行泛泛交流的手段”(别雷[104])。

剧作家们意识到当时的戏剧已经抒情化，与此同时也发生了逆过程，即诗文也被戏剧化了，库兹明的诗文只不过是其中一例。戏剧的主题、特征和表现方法都出现在文学作品中，如莎士比亚戏剧的主题被移植到布洛克抒情诗中。一些诗歌，如安年斯基的《载歌载画》、《小球》，别雷的《罗斯的娱乐》，鲁卡维什尼科夫的《优伶》和 B. 卡缅斯基的通俗幽默诗都采用了一些笑料，带有一种“粗俗”的趣味。架上绘画也采用了舞台美术的技法，其久远的表现方法(勃留洛夫、伊万诺夫、尼·格)融进瓦斯涅佐夫风俗画和涅斯捷罗夫宗教题材音乐作品(《伟大的剃度》、《圣谢尔吉依》，同作于1897)中具有的现代派初期艺术的“戏剧式”悦目感。涅斯捷罗夫的《少年巴托罗缪的幻觉》(1890)的背景是小山冈和一片小树林——布洛克称，画面上的“小白桦和小枞树都像向壑谷扑去似的”——活脱脱就是一出“俄罗斯风情”剧的布景。科罗温的多幅风景画都具有这种戏剧式的悦目感，其实他本人就是一位公认的舞台布景师。

“艺术世界”的画家们崇尚审美“游戏”和戏剧效果，这使得他们易看重所描绘对象所处的环境[105]。索莫夫的绘画充满着戏剧性，其中的人物都是“剧中人”的打扮。伯努阿的《意大利的喜剧》(1905—1906)及其为书籍所作的插图(《青铜骑士》，1903—1922年；《看图识字》，1904，等)，看上去就像是戏剧导演和舞台设计师筹划的作品。兰谢列历史题材的油画(《伊丽莎白·彼得罗夫娜女王在皇村》，1905年；《游娱》，1907)所呈现的情景宛如在舞台上一般。肖像画也是如此。剧中人物肖像(如弗鲁别利的《沃尔霍瓦公主：扎别拉在里姆斯基－科尔萨科夫〈萨特阔〉剧中的化装像》，1898；戈洛文的《夏里亚宾扮演奥洛费恩的化装像》，1908)和“戏装像”也风靡一时——所谓戏装像即为那些打扮成某一剧中人物的人所画的肖像。索莫夫的油画《蓝衣夫人》中的那位女性应是根据陀思妥耶夫斯基小说改编的一个剧目的主人公。戈洛文、H. 萨普诺夫和 C. 苏捷伊金这些画家其实主要是做布景画，而他们的静物画也带有舞台美术的性状。萨普诺夫所画的花朵灿烂生辉，有种受到“剧场投光灯照射”的效果[106]；静物画家苏捷伊金的《萨克森人》中的人物形象活像田园戏中

人。后象征主义的绘画"以舞台艺术为标志",加强了各门类艺术的联系。A. 亚科夫列夫和B. 舒哈耶夫也亲手绘制了在彼得堡"小喜剧之家"演出的,梅耶霍德在《科隆比娜的头巾》中扮演角色的化装自画像《小丑和比彼埃罗》(1914)。格里戈里耶夫所作的戏剧肖像《梅耶霍德》(1916)堪称俄罗斯戏剧肖像画的顶峰之作:但见画面上这位大师从侧幕走出,其状犹如他的艺术一样古怪而神秘。

8

20 世纪初正值 1812 年卫国战争一百周年前夕，文艺界更加关注这场战争的时代意义。这首先反映在文艺作品的题材上:《俄罗斯思想》1911—1912 年间发表了曼德尔施塔姆新近创作的长篇小说《亚历山大一世》,年轻的茨维塔耶娃写下了激情洋溢的诗篇《献给1812 年的将军们》(1913),这些诗文不同程度地反映了一百年前这个难忘的时代。10 年代的俄罗斯绘画也反映了这个时代庄园和外省的生活(如楚可夫斯基、格拉巴里、维诺格拉多夫和斯列金的作品)。同时,由于艺术家对 19 世纪一二十年代发生的历史文化事件的关注,他们也改变了作品的风格和审美取向,即开始摒弃印象主义和现代主义。维·伊万诺夫对艺术情趣的变化极为敏感，在 1910 年初就写道:"我们重又喜欢上保守的遗训和祥和、有度、朴实、率直的一统体制;我们对事物重又直呼其名,我们不想借助印象主义的因素来获得美感。"[107]

《阿波罗》杂志上发表的见解也并非偶然:彼得堡这家新创办的月刊取代了现代派的文艺刊物《天平》和《金羊毛》,它向读者推介了古代神话以及尼采的和谐守度的"阿波罗"本原。杂志的创办者之一和编辑 C. 马科夫斯基也乐此不疲,他还是新古典主义的"大风格"艺术的代表人物。这种新古典主义探索的是伟大繁盛俄罗斯时期的形象,而这种"大风格"是应此运而生的:将民族的需求同欧洲主义,忠于文化传统同作品的"现代面貌",艺术作品形式的规范性同艺术家的个人选择的权利结合起来。于是以阿波罗为标志的创作就被理解为"各路缪斯的结盟"(A. 伯努阿),这也反映在涉及美学各领域的杂志总纲领之中[108]。

巴克斯特以《艺术的古典主义道路》为题撰写了一篇纲领性文章,它发表在《阿波罗》杂志创办当年出版的第二和第三辑上。这篇文章给人的感觉颇像杂志的一篇社论,它论述的是文学创作问题,也涉及了绘画和雕塑艺术。巴克斯特赞扬了一些现代画家,说这些人觉得"赫伯比萨洛米娅更亲切",因为颓废派的理想是同古代"绝对美"的形象是相对立的。巴克斯特试图再现这种形象，遂画下了他早期作品之一的《乐土》(1906)和复墙装饰画《Terror antiquus》(1908;意为"反恐怖的");远古的阿佛洛狄忒以神秘的笑容一扫世界大灾难的可怕阴霾,这说明永恒的美是战无不胜的。巴克斯特的这幅画(远不是其最好的

作品)宣示的思想使象征主义者们对之肃然起敬。安年斯基曾写信给他，讲述了他对这幅画构思的理解[109]。维·伊万诺夫(在他 1909 年举办的关于巴克斯特创作及其神话主题的讲座和大量专论中)指出在这幅画中的“画家完成的是雕塑家的工作”，并谈到它具有“自我一统的客观性和和谐性”，还说这就是“阿波罗派创作”的风格[110]。

“阿波罗”风格的要义就是看重形式和内容的价值，即以作品的“严整性”与“和谐性”同现代派的巴洛克风格抗衡。对和谐匀称的追求排除了歇斯底里式的“狄奥尼索斯”情结，这种情结或因其极端颓废，或因其类似“神秘无政府主义”不切实际的妄想，现已名声扫地。维·伊万诺夫在 1909 年夏的一次“塔楼”恳谈会上谈到，美学观念现正处于更迭的关头，并指出发展的趋势是采用“克拉里风格”[111]。这种风格在思想和艺术上的优点是具有“异常的鲜明性”，库兹明在为 1910 年 1 月出版的《阿波罗》杂志的同名社论中对此作了阐述。虽然“克拉里风格”只是作为美学概念中某种生活态度(艺术家的创作态度应像“圣芳济派修士”那样鲜明，善于“在自身找到一个能联系本人和世界的境界”)[112]提出来的，但“异常的鲜明性”却不失为一种新的美学标准。

源于“有形的具象”(维·伊万诺夫)，符合“和谐得体原则”(库兹明)的克拉里风格是新古典主义的变种之一。这种对白银时代文学及其他门类艺术影响巨大的风格的形成，归功于欧洲古典主义作家(17—19 世纪初)以及法国“帕尔纳斯派”(1860—1870)和俄罗斯诗人(普希金及其一代诗人和主张“纯艺术”的诗人)的创作。

这种创作的特点是崇拜古希腊时代的偶像(在世界美学发展过程中，这是个不竭的源泉)。在世纪之交，这个特点显得益发明显，比如维·伊万诺夫 19 世纪 90 年代写的组诗《狄奥尼索斯》、《赫斯佩里德斯》和诗集《引航的星斗》(1903)；C. 塔涅耶夫的歌剧三部曲《奥雷斯泰亚》(1895)；梅列日科夫斯基 19 世纪 90 年代写的抒情诗、长篇小说《背教者尤里安》(1895)、札记《卫城》(1897)；勃留索夫的组诗《千秋万代的骄子》(1897—1899)、诗集《第三警卫队》(1900)；波列诺夫的《埃拉多斯之梦》(1900)；分别于 1902 年和 1904 年在亚历山大剧院演出的叶甫里比德的《伊波利特》和索福克勒斯的《俄狄浦斯王》(同为梅列日科夫斯基翻译，巴克斯特制作布景)；里姆斯基－科尔萨科夫的《奴颜婢膝》(1902)；安年斯基 1901—1906 年间写的四部古典题材的歌剧；A.东坎 1904 年第一次在俄罗斯巡回演出的反古典舞风格的“自由舞”。于是，这类艺术风格就在俄罗斯的艺术土壤上扎下根来，俄罗斯新古典艺术便发展、繁荣起来。

在象征主义艺术家中，勃留索夫的艺术实践谨守这种风格，并对它的发展产生了重大影响。他的诗集《花冠》(1906)充分体现了其“结构逻辑原则”(马克西莫夫语[113])，符合古典主义的创作规律，它借助的手段是感念的客观化(主要表现在历史神话题材的作品中)、形象的相称性和完美性、结构布局的得体、语言的简洁有力、韵律的严整和诗节的整齐。布洛克称，“勃留索夫总是能做到一挥而就，一气呵成”(第 5 卷，616 页)。在这里，他对造就“大

理石和青铜般冷峻诗人"(别雷在论及勃留索夫时曾用过的词)的帕尔纳斯风格有取有舍;神话中的人物和情境不仅被"肖像化"了,而且转化为诗人抒情式的感受和象征性的理解,并与诗人心心相印,与诗人外部的现实和历史丝丝相扣(《安东尼》、《尤里·凯撒》等)。

别雷也对新古典主义文学有所贡献。他献给勃留索夫的诗集《骨灰罐》(1909)一改《灰烬》低回的旋律和悲凉的情调,采用普希金时代的诗体抒发了一种豁达的情怀。语文学家、诗人Ю. 韦尔霍夫斯基的创作风格近似于象征主义,他写的古希腊风味的抒情诗是新古典主义文学的范例。此类作品还有布洛克的《意大利诗草》(1909),它在《阿波罗》上发表时还配有廖里赫的卷首画(受到诗人的赞扬)和卢科姆斯基的插图。布洛克的组诗《抑扬格》和长诗《报应》(始作于1910)继承了黄金时代诗歌的创作传统,又有新古典主义特具的"时代性"。属于这一风格的作品还有维·伊万诺夫采用普希金"奥涅金诗节"写成的长诗《幼年》(1913—1918)和收入其两卷本诗集《燃烧的心》(1911—1912)的抒情诗;他起初的狄奥尼索斯情结渐渐地被严整的"阿波罗"文体风格所湮灭了。伊万诺夫在1912年发表了理论著作《处于世纪之交的歌德》,表明他已从写作《转子》时"狂飙突进运动的美学和创作观转向古典主义的理念了"[114]。

10年代出现了一批新古典主义的诗文和剧作。维·伊万诺夫(在考察文化的历史演变时)[115]称勃留索夫1911—1914年间所写的长篇小说《胜利的祭坛》、中篇小说《被打倒的丘比特》、《瑞亚·西尔维亚》和剧作《死去的普罗捷西莱》就属于这种作品。索洛古勃在勃留索夫之前,几乎与安年斯基同时对关于普罗捷西莱和拉奥达米娅的神话进行了诠释,写下了《智蜂的馈赠》(1906)。曼德尔施塔姆1914年以后的诗歌也偏爱古典题材,描绘古罗马的生活。沃洛申1906—1910年间的诗歌也转向新古典主义(此前的创作多为仿法国画家和世纪末诗人风格的印象主义的抒情诗),描写的是带有浓厚古希腊神话色彩的东克里米亚基米里一带的风土人情,沃洛申的系列水彩画也多以此为题材。沃洛申作画的时间"常常晚于风俗诗诗人,有时还有拾取他们牙慧之嫌",但他笔下的克里米亚风光却"别有风味,再现了诗歌语言描绘的原质"[116]。与沃洛申关系密切的K. 博加耶夫斯基的美术作品也描绘了基米里的风光,沃洛申将他和廖里赫一起称为俄罗斯摹古画派的代表。博加耶夫斯基的基米里组画(《蒿星》、《荒漠上的祭坛》等)被用作沃洛申《诗抄》(1910)的插图。

值得注意的是,谢罗夫晚期也创作了一些以古希腊神话为题材的作品,如《纳夫季该亚身畔的奥德修斯》(1910),和他绘于同年的代表作《拐走欧罗巴》(这幅作品同曼德尔施塔姆1922年所写的诗《欧罗巴》和文章《人类的小麦》相呼应)。谢罗夫的绘画风格受到神话诗的影响,作品的气势磅礴,而"造型和线条又颇为简洁"(格拉巴里语[117])。高度概括、简洁的雕塑技法也成为新古典主义雕塑的一个特点。科年科夫的大理石雕塑(《女性躯体》、《梦》(同作于1913)和《熟睡的男孩》)和马特维耶夫制作的位于塔鲁萨的鲍里斯-穆萨托夫墓碑雕像(1910—1912),安详平和之神态可掬;梅里库罗夫在莫斯科建造陀思妥

耶夫斯基纪念碑(1911—1913)则属于俄罗斯新古典主义雕塑的另一种风格,即"豪放"风格的作品(它还"贴近"文学),这些作品有恢宏的气势,给人留下深刻的印象。但见这位作家傲然挺立,似欲挣脱囚衣的束缚,这喻示着他与命运的抗争及其坚强的性格。

一二十年代之交的音乐界也出现了新古典主义的倾向。C. 塔耶涅夫的颂歌《读圣诗有感》(1915)修正了以往的表现形式,用以体现他关于高尚的伦理和哲学思考。梅特纳以一个浪漫主义者的感怀表达了对古典主义遗训的理解,其作品自我一格,具有独特的表现力。别雷称,他用"新的音乐语言"表达了类似青年象征主义者的"夙愿"[118]。别雷说得很有道理,因为梅特纳的绘画品位高,哲理性强,他本人称,他创作的目的就是"谋永恒形象之面"[119]。梅特纳的许多作品(如十首钢琴幻想曲)就是在文学作品的基础上创作的;他的一批浪漫曲的素材也是取自象征主义诗人的作品。普罗科菲耶夫的作品(在第一、二届钢琴演奏会上演奏的曲目,1911、1913年;《古典交响曲》)具有18—19世纪经典音乐的魅力,他此时的音乐作品(如浪漫组曲《A. 阿赫玛托娃的五首诗》,1916)还与阿克梅派诗歌有密切的联系。

巴克斯特(在其前面提到的文章中)称,现代画家是以"各种完美的古老形制"为标准来观察周围现实的,这是"新古典主义这一流派特有的原则"。他认为,这是对现实生活的一种综合和升华,19世纪中叶的法国画家米勒就对此有所预感,遂创作了表现农民生活的"颇具维吉尔诗歌遗风"的作品[120]。巴克斯特的艺术观点是富有创造性的,在某种程度上为"阿波罗"同仁中阿克梅派文学理念的形成准备了条件。巴克斯特认为,要推行新古典主义,艺术情趣应转为崇尚简约,摒弃"过分的精细",以获得原始的美。比如,古老的克里特艺术,虽然荒蛮,却闪烁着美的光辉,就像"赤身骑在烈马上的裸体青年抓着青鬃奋力的一跃"[121]。其实,巴克斯特在这里勾勒出了"亚当派"的人本主义理想,这也正是四年之后戈罗杰茨基和古米廖夫在阿克梅派的纲领中提出来的理想。巴克斯特提出的将类似古代的和谐原则运用到现实中去的号召也是颇有创见性的。

现实主义的散文也率先(并较好地)运用"古典主义"的创作方法来描写现实生活。库普林的抒情性特写《海上骑士》(1907—1908,1910—1911)表达的思想似乎与巴克斯特相呼应。克里米亚渔民生活在水深火热之中,在他们心目中仍发出"远祖千万年来的呼唤"[122],这使作者联想起荷马的埃拉多斯神话,这篇神话说的是很久以前"有这样一些人,他们像野兽一样快活、自由、聪慧"。这种联想提示库普林(以及沃洛申、博加耶夫斯基和曼德尔施塔姆):克里米亚这方古时塔夫里亚疆域往昔的风土人情是如何淳朴,而现今仍"沉溺于千古幽梦之中",这使得作者不禁慨然生叹。在库普林的笔下,现在海上劳作的渔民形象宛如传说中的海上骑士一般英俊,作品讲述的故事充满诗情画意。库普林讴歌了"经过海风洗礼的朴质的心灵,健壮的体魄",他们不止一次"直面死亡"[123]而毫不畏惧,可谓富有"亚当"精神的英雄的艺术化身,而库普林平缓而有力、绘声又绘色的语言也成了日后阿克梅

派行文的范本。

新古典主义将平凡事物英雄化、理想化这一根本性特征也体现在10年代"新学院派"的绘画中。谢列布里亚科娃描绘农村劳作和习惯的油画(《漂白粗麻布》、《收获》、《澡堂》和《农夫用餐》)就属于这类作品。画中的农妇袅袅婷婷,农夫健壮俊朗,它们构图精致,画面华美,颇具古代壁画和浮雕的神韵,似将民间生活中"永恒的美"定格下来。10年代的某些"新农民"诗人,也写了些田园诗,如克雷奇科夫把当代农妇描写得美如古斯拉夫神话中的拉达,拉吉莫夫也写下了描写乡村祥和生活的六音步诗(《猪栏》,1913),但谢列布里亚科娃绘画的理想化境界比他们的讴歌更美好,更逼真。

10年代的舞蹈也热衷于古代的题材,借鉴古代舞的技巧。由M. 福金表演,巴克斯特置景的芭蕾舞剧中有不少精品,如由T. 卡尔萨温娜、尼仁斯基根据切列普宁音乐改编作曲的《水仙》和根据朗戈斯小说改编、M. 拉威尔作曲的《达夫尼斯和赫洛亚》。舞台表演也崇尚古典,蔚为当时的一种风气。"文学小组的女士们纷纷穿上了古罗马东尼卡式服装",科克捷别利的沃洛申身着古希腊的长衫,头戴发箍,全然"一副雷神宙斯的模样"。格拉夫·博布林斯基"创建了这样一种流派,此派艺术根据希腊花瓶上的图形复制了埃拉多斯的舞蹈和宗教仪式……",与他同时代的一位女作家这样说[124]。新古典主义也浸淫到10年代的建筑艺术中来,两座京城及外省的一些宏伟建筑的设计和施工都体现了这种风格。20世纪初,推崇旧彼得堡及其周边宫殿建筑艺术的"艺术世界"派画家们(1900年在伯努阿的主持下,他们出版了介绍这些建筑物的《俄罗斯的艺术宝库》[125]),卓有成效地对这些古建筑进行了修复和研究。在他们的艺术趣味和导向的影响下(在庆祝1812年卫国战争胜利一百周年、彼得堡建城二百年和罗曼诺夫宫肇建三百周年之际,他们已颇具影响力了),修建了一批带有叶卡捷琳娜时代和帝国风格的建筑。A. 伯努阿、И. 福明、B. 休科和B. 库尔巴托夫在彼得堡艺术研究院大厅举办的"历史建筑展览(1911)"、И. 格拉巴里1912年出版的《俄罗斯艺术史》第三卷、《京城与庄园》和《往年》杂志都先后介绍了俄罗斯18世纪至19世纪初的优秀建筑。1911—1917年间,在莫斯科建造了一批新古典主义风格的著名建筑物,如波罗季诺桥头堡、亚历山大三世时期造型艺术博物馆(建筑师P. 克莱因)、基辅车站(雷贝格)和斯帕索比斯克广场门(马亚特)、1911年罗马国际建筑术展览会的俄罗斯展馆(休科)的建筑突破了俄罗斯民族风格的局限性,添加了欧洲新古典主义的因素。伯努阿号召俄罗斯的建筑师"更新自己的艺术",认为"欲做经典艺术家……必须对那些'绝对之美'的原则了然于胸,因为这个原则是'欧罗巴'启蒙意识的产物"[126]。

阿克梅派的创作方法也注重"得体适度"优先的美学原则。别雷认为古米廖夫的诗歌"堪称经典的雕刻"[127]。阿赫玛托娃、古米廖夫和曼德尔施塔姆的许多诗歌宛如新古典主义的建筑物,他们就像当代的建筑师一样,是在彼得堡古色古香的氛围中进行创作的。这座伟大城市的面貌也经常出现在"艺术世界"画家的作品中,给人留下深刻的印象,如伯努阿



的代表作为普希金《青铜骑士》所作的插图，还有 A. 奥斯特罗乌莫娃－列别杰娃的木刻组画，她的这些作品"异常鲜明"的色彩和造型与彼得堡固有的风采颇为吻合。采用类似"彼得堡派创作方法"（托波罗夫语[128]）创作出来的作品还有库兹明的抒情诗和霍达谢维奇的诗文，霍达谢维奇即使在表达 20 世纪人的感受时，也使用的是普希金诗歌的样式。

曼德尔施塔姆的创作也谨守这个原则，他称，"建筑术这个恶魔"伴随了他一生。古米廖夫在谈及曼德尔施塔姆的《石头》时说，"他爱建筑物，就像其他诗人爱山爱海一样"[129]。曼德尔施塔姆的"建筑情结"不仅仅表现在他诗歌的主题、选材和内容上，他还建起了一座俄罗斯帝国风格的语言大厦（《海军部大厦》，1913 年；《喀山大教堂》，1914），确立了新的阿克梅派（即新古典主义）的美学规范：

……美并非出于神人的臆想，
而是来自普通木工的上佳眼力。

我们还可以从曼德尔施塔姆的《彼得·恰达耶夫》（1915）一诗看出，对于作者来说，建筑术的形成就是人性形成的标志，人性犹如建筑这庞然大物，为之灌输了"思想"，就有了"形体"，随之也就有了自由的内核。优秀建筑物和整个城市的形象在写作《石头》的曼德尔施塔姆的心目中寓意丰富，有历史的、哲学的及其他诸多象征意义。同时，这位阿克梅派诗人将创作的过程视为诗人命运和事业的投影，他用"建筑术"——这是一种将建筑材料玩于股掌之中的技法——代替了象征主义的"技法"，扶垛是"圣母"（原文为法文）大教堂"强劲的支撑"，它具有消除"不良重负"的功能和思想，它就是欲创造出美的艺术家仿效的榜样，这就是曼德尔施塔姆 1912 年写作的《圣母大教堂》表述的思想。他指出哥特式大教堂的建筑学作用和反作用原理，强调支柱的作用，以此来比喻组诗《石头》的结构，称它是靠高尚的和低劣的，思辨的和实在的，文雅的和粗俗的辩证关系来"支撑"的（《庸庸碌碌的年代》、《彼得堡诗节》等等）。他在 1913 年写的《阿克梅主义之晨》一文中有这样一句话："我们把哥特式建筑工艺引入文字写作之中。"

阿克梅派的创作方法被评论界认为是"对象征主义的战胜"（B 尔蒙斯基语[130]）。在戏剧艺术中也出现了这种倾向，泰罗夫提出了创作一种新型的室内剧的主张，以之与梅耶霍德坚持的象征性表现方法抗衡。室内剧的创作理念近似于阿克梅派。有的作者在评论阿赫玛托娃的创作时指出，她把平平常常的感受（来自俄罗斯心理小说）"转换"为抒情主体的心理状态，用肢体语言表达出来，这是一种创新（比如她著名的诗句："我心中的烈火已经熄灭，/ 但轻盈的步履依然。/ 我把手套从左手摘下，/ 又套到右手上面。/"）。与之类似的泰罗夫"身势表情"理论的要义是：在导演看来，身势是演员体现人物内心矛盾主要的表演手段。1916 年上演的剧目《法米拉·基法列德》同阿克梅派耦合之处，就是都崇尚安年斯基和

新古典主义。泰罗夫甚至试图借助时而端庄，时而狂躁的两种截然不同的舞台动作，再现古希腊戏剧中阿波罗与狄奥尼索斯两种本原的辩证关系[131]。艾克斯杰尔的《德米拉·基法列德》注重欣赏性，这与阿克梅派对"三维"的追求是相吻合的。新古典主义作品通常看重古希腊时代的情趣（如巴克斯特和戈洛文的古典题材戏剧），而艾克斯杰尔更看重在戏剧表演中未曾使用过的"建筑术"，亦即立体形式的堆砌。艾克斯杰尔继承安年斯基的"古典"传统在舞台艺术上取得成就之后，舞台表演中立体主义的因素常常有所表现，而且哪个时代的剧目都有。如尼文斯基 1922 年为《图兰朵公主》一剧所创作的布景（戈齐编剧，瓦赫坦戈夫主演）。在文学作品中也运用了"立体性"形象作为新的表现手段之一，如别雷的小说《彼得堡》（作于 1911—1913，比戏剧中运用这种形象的时间还早）。别尔嘉耶夫（多年以来他同别雷"又交好，又交恶"，时而"同唱一个调"，时而争争吵吵）[132]不容辩驳地将长篇小说归为语言的立体表现（这位哲学家对综合美学思想作出了新贡献：以造型艺术风格的革新为视角来看待文学现象）。别尔嘉耶夫通过别雷的小说发现，现代的艺术观念发生了危机，这是由于它把世界一统的形象割裂开来。须知，立体主义的绘画就通过把物质分解成碎片来探究其实质的。别尔嘉耶夫称，这种任意破坏物体形状，使现实"非物质化"的代表就是"极富天才"又"特别可怕"的毕加索。在新的俄罗斯文学中也有类似他的人，那就是"几近天才"的别雷，在他的小说中，物体和现象之间的界限消失了，"一个人变成了另一个人……人体变成了星体，人大脑活动变成了生活现象"。这种物象的变形和颠倒（在别雷的作品中则表现在语言上）乃是"世界和精神崩溃"的全面反映，这种崩溃孕育着危重的灾难[133]。

然而，别尔嘉耶夫对别雷以及立体主义的责难是难以令人接受的。因为在《彼得堡》这部作品中，作者通过破坏形状的方法建立起的现实的形象并没有替代立体主义的分析：小说仍体现了具有强烈时空性的现实，小说也不失立体主义所排斥的感受激情。而且，别雷对立体主义的形式化创作也颇不以为然。他在《彼得堡》中谴责蛮横的恐怖主义，称它会导致天下"大乱"，这也是同他反对立体主义创作原则中的变形主张相吻合的，因为这种主张会使世界的整体形象大乱。别雷在多篇文章和 1916 年的日记中将立体主义的创作视为"精神分裂"、精神堕落的表现："……未来主义者和立体主义者在毁灭我们的艺术。"[134]别雷崇拜传统，绝对不能容忍对待传统的虚无主义的态度；他唯恐"未来主义关于摧毁艺术的宣言"会得以实现，因为今天眼看就有"'恶棍'的战斧向狄奥尼索斯砍来"（这里不禁使我们想起梅列日科夫斯基的那个惊人之语：10 年代中期正值别雷对未来主义进行声讨之际，梅列日科夫斯基也对他们进行了猛烈的抨击："恶棍距我们只有一步之遥了。"[135]）。很难想像别雷会同意别尔嘉耶夫给他强加的"唯一的优秀未来主义小说家"的封号和《彼得堡》是用立体主义语言写成的评价。

这里的问题在于：立体主义小说形象性的表现是行文中充满呈几何图形的空间和线

段，别雷作为象征主义作家的行文也是如此，这种形象性对于这位浪漫诗人而言，表示的是一种不能接受的世界现状，这个世界连有限的整齐性也丧失殆尽。别雷的这部小说将立体主义的表现手法同象征的方法联合在一起运用，对彼得堡的一切持否定态度：无论是对这个"以彼得命名的城市"披霜挂雪的外形景观，还是对它死气沉沉的精神面貌，还是对滥施淫威的枢密官的所作所为。同时别雷不仅对"立体主义的"空虚的未来，而且对"新古典主义"对过去的美化及其虚幻的济世良方"异常的鲜明"（他在激烈的论战中甚至将之称为"警察"）统统说"不"[136]。枢密院门前耸立的美女像在别雷的心目中并不像那些崇尚古老彼得堡之美者那样，将它视为一种美，而把它看作自恃对国家有着"文治武功"之劳，飞扬跋扈的权贵的辛辣揶揄。

别雷的小说有限地借用了立体主义的形式作为表现手法之一，这是与他同时代的许多画家和版画艺术家（法尔克、连图洛夫、彼得洛夫－沃德金、冈察洛娃、阿尔特曼、霍达谢维奇、什捷连别尔格、罗日杰斯特文斯基、乌里扬诺夫、安年科夫和韦西尼等）的共同之处。譬如阿尔特曼绘的阿赫玛托娃肖像，画面上柔美的面容和躯体，窗外"层层叠叠"的八仙花丛，都借用了立体主义这种新的表现手法，这与阿赫玛托娃抒情诗柔美的意境相辅相成。然而，上述画家的作品中并没有别雷作品那种明确的象征意义。

《彼得堡》这部小说具有五彩缤纷的色彩，如同其描写景物的"立体感"一样，是作者表达历史和哲学概念的惯用方法。这些色彩的意义大都是可以心领神会的，如"灰色"渲染了周围抑郁的氛围，又成了老阿勃列乌霍夫颜面"菜色"的代称。别雷似将"灰色"的各种贬义集合在一起（从俄罗斯文坛上的果戈理到高尔基和梅列日科夫斯基），赋予它一种官僚体制的腐朽之意——它如幽灵、瘟疫且毫无价值可言。弗·索洛维约夫曾预言存在着"泛蒙古主义"的威胁，这部小说有鉴于这种神秘的未来说，还引入了具有象征意义的色彩：深浅不同的"黄色"[137]。在《彼得堡》中，"绿色"也有重要的含义，它喻示的是没落和衰败，它主要用于形容这个帝国首都和革命的风潮策源地的景物（称涅瓦河上漂浮的瘴气和麇集病菌的沟渠污水都是发绿的；构成该城的"诸岛的轮廓线也绿得发腻"）和祸害该城元凶们的外貌（杜德金的脸"因嗜烟被熏得发绿"）。"绿色"也不无缘由地用到彼得大帝的形象上，不过这只是形容他的青铜塑像：这位帝王根据自己的意愿，对俄罗斯国家进行了革命性的颠覆。小说《彼得堡》是浪漫主义诞生以来直至20世纪初文学写实的力作；它对象征性色彩的应用反映了作者的社会观和历史观。别雷这部小说以最少的概念，用其他门类艺术的表现方法表达了深邃的思想。

利夫希茨的诗歌也吸纳了立体主义绘画的技法。他说，"造型艺术的主要支柱就是绘画"，这位勇于探索的诗人追求"以造型排除叙述"，即要克服"文学"的强制作用[138]。比如，"他认为，他的那首奇特的散文诗《画中人》（1912）在语法上的'错位'就如同立体主义绘画中形象的错位"（加斯帕洛夫语[139]）。这首散文诗是献给 A. 艾克斯杰尔的，然而类似的作

品以后他再也没写过。利夫希茨将建筑的风格视为自己创作的重要指南，他1913—1915年间为《沼泽水母》诗集所写的诗歌(《伊萨基辅大教堂》、《海军部大厦》和《冬宫广场》等)[140]与曼德尔施塔姆《石头》诗集中的诗一样，记录了面对宏伟建筑所产生的对历史的联想。不过《沼泽水母》中的描写常常是为描写而描写。利夫希茨钟爱法国浪漫主义和高踏派诗人的作品(他推崇这些诗歌并将之译成俄文)，认为它们用语言表达了造型艺术的内容，他以此为范例将彼得堡的建筑样式"转换"到诗歌中去。这种自古以来就很著名的"转换"(这也是18世纪以来俄罗斯诗歌的传统)，在勃留索夫、维·伊万诺夫和沃洛申20世纪初的创作中也颇为常见(如组诗《鲁昂大教堂》)，布洛克的《意大利诗草》和古米廖夫、戈罗杰茨基等许多诗人也都采用过这种写作方法。在利夫希茨的创作中，崇尚古典、法国象征主义和建筑术的情结交织在一起，形成了一种"玄秘诗学"(加斯帕洛夫语[141])。利夫希茨借助复杂的套用语和难解的暗喻，本着马拉梅和安年斯基的精神将这些因素连缀成密码式的文字。不过他诗歌的形式仍是"传统的"，内容是关于城市现行的"秩序"和"体制"，诗节是抑扬格。

9

利夫希茨的诗歌风格属于将其创作命运与"希列亚"派原始主义联系在一起的西欧派[142]，它属于一种新古典主义和未来主义之间的中间性作品，其内容和形式师承的是宝贵的文化遗产，故应属新古典主义，而它又急于将文化遗产抛弃，在这个意义上又可属未来主义。尽管"未来派"执拗地否定文化的价值，但在其形成过程中仍像象征主义者那样，认为各种门类的艺术是相互渗透的。帕斯捷尔纳克称，他这一代人"具有一种全能艺术的天赋，……尤其对绘画和音乐在行"[143]。当代的许多研究未来主义诗歌的著作也持这种意见(见后)。布尔柳克兄弟、古罗和马雅可夫斯基等作家都受过良好的美术教育，也都创作过美术作品。赫列布尼科夫有着很高的版画艺术造诣，他的自画像(1909)构图洗练，颇具马蒂斯、毕加索绘画的风韵。未来主义的理论家和宣传家库里宾所创作的"立体主义"版画也是很闻名的。古罗的一些诗文中也夹杂着自制的插图，文意、诗意和画意浑然一体，相映成趣，列米卓夫的文稿也是如此[144]。古罗版画的思想倾向比其散文更"左"些，与世纪初印象主义的沉思体作品颇多相似之处。她认为艺术的体裁、门类之间并无泾渭分明的界限，因此竭力冲破诗歌和散文之间的疆界(散文就是诗歌)，使行文兼具音乐性和绘画性(诗文的情节就是色彩和音符)；她还效仿别雷的交响曲，缔造一种音乐结构[145]；其作品的音乐性效仿的是利亚多夫、早期的斯克利亚宾和德彪西。

"未来派"的同路人(为时不长)，自我未来主义者 И. 谢维里亚宁也是这一代作家中具有"全能艺术才赋"的一个。这位诗人写道："我作的诗也是我作的曲，/ 它有着优美的音

律。"别人对他也有类似的评价：与他同时代的普罗科菲耶夫称，在谢维里亚宁的诗中蕴含着"作曲家的才赋"，运用了"作曲的对位法"[146]。谢维里亚宁的音律画《诗意》是受了巴尔蒙特诗歌的启发创作而成的，读之犹如有"悦声"盈耳；谢维里亚宁称他的诗歌朗诵会为"诗歌音乐会"，其诗节的名称有"夜曲"、"前奏曲"、《间奏曲》、《浪漫曲》、《哈巴涅拉舞曲》和"单人波洛涅兹舞曲"。谢维里亚宁是在世纪之初登上文坛的，而此时巴尔蒙特已盛名远播，"现代派风格"也风行遐迩，谢维里亚宁学习、借鉴巴尔蒙特的创作手法就在情理之中了（勒留索夫曾指出这一点[147]）。谢维里亚宁对早期现代主义的借鉴不仅仅表现在体裁、内容和美学取向上（"自我"概念的综合，宣扬无道德论，盲目地"兼容并蓄"，贬低理性，崇尚感性和"天然"），这位诗人还信奉活力论的创作方法：行文要充满动感，要有"音乐性"，诗歌的表达方法要灵活，即要与世纪初俄罗斯诗歌所表现出来的"现代派风格"合拍（前文已对这种风格作过介绍）。谢维里亚宁如同巴尔蒙特一样，由于追求生活和世界的优美化（于是这位年轻的诗人又是揭露半上流社会庸俗习气，又是讴歌其"文雅"风尚，常常落得不知所以），便易于接受这种创作方法。

谢维里亚宁诗歌与"现代派"艺术的密切关系还源于他对色彩寓意的追求和对弗鲁别利的崇拜，他称弗鲁别利可用"画笔激发人的奋勇精神"（《致弗鲁别利》，1910），弗鲁别利的作品色彩丰盈，那淡淡的紫色（这也是现代派文人——从拉赫玛尼诺夫到安年斯基和布洛克垂青的颜色）使人想起亭亭玉立的"丁香"。谢维里亚宁对之大唱赞歌（如："我心仪的丁香 / 穿着浅紫的衣裳 / 把树丛装点得鲜鲜亮亮……"；"我痛饮了一杯紫罗兰酿成的梦想之琼浆"；"给您穿上紫色的衣裳，/ 那紫色发着柔和的光"；他还创造了不少不合规范的词，如将"丁香"作为动词使用。谢维里亚宁的追求与立体未来主义者反审美主义和蔑视现代派的华丽、巴尔蒙特的浮华奢逸（《给社会趣味一记耳光》，1912）的观念格格不入。而且，在20年代已形成自己风格的谢维里亚宁（《沸腾的高脚杯》，1913），像未来主义作家一样渴望着进行语言的革新。两者革新语言的方法常常是不同的（不像赫列布尼科夫和克鲁乔内赫[148]——他们两人革新语言的方法与未来主义作家相似），他在这方面往往采取极端的做法，因而效果不佳；而在面向大众，指望得到大众的认可方面，他《丁香花制成的冰激淋》与"希里亚派"的诗歌可等量齐观。

各艺术领域的未来主义者看中那些表现力强的艺术形式，首先是戏剧。1913年菲洛诺夫和马列维奇在彼得堡推出了悲剧《弗拉基米尔·马雅可夫斯基》和 M. 马丘申的歌剧《战胜太阳》。先锋派的画家们就像他们的反对派"艺术世界"同行一样热衷于将绘画戏剧化。于是他们和立体主义诗人们一样看重民间游艺艺术——马戏，街头表演和活报剧。П. 孔恰洛夫斯基曾为自己的朋友 Г. 亚库洛夫画过肖像，画面的形象像个云游的魔术师。连图洛夫在自画像（1913）中的模样像个招徕生意的店员。类似的例子还有"希列亚派"诗人们在各类聚会朗读的或在刊物上发表的诗歌[149]。

未来主义画家同"艺术世界"同仁一样,注重书籍的装帧,力求书籍形式和内容的统一(以二者的奇特的非审美化为标志)。未来派出版物的封面摈弃了俄罗斯先锋派画家和诗人的艺术"古董","红方块王子"和"驴尾"画社的宣言与"希列亚派"的宣言颇多相似之处。在《鉴赏家的陷阱》诗集的第二辑中,马雅可夫斯基、赫列布尼科夫、克鲁乔内赫、利夫希茨的诗都配有古罗、布尔柳克、冈察洛娃和拉里奥诺夫的插图。塔特琳和菲洛诺夫分别充任了诗集《三圣记》和《咆哮的帕尔纳斯》(1914)的美编。马列维奇和罗赞诺娃为克鲁乔内赫的《抱怨》(1913)一书作了插图。冈察洛娃和菲洛诺夫还分别为赫列布尼科夫的《美人鱼与林妖》和《诗选》(1914)制作插图。未来主义作家的杂志《青年同盟》(1913年第3期)认为,"画家和诗人团结起来协同作战以表现出各自艺术价值的时候到了"[150]。此前B.康定斯基在他1910年所写的《论艺术精神》(它被视为先锋派的"圣经")一文中指出,浪漫主义公设的表现方法借助的就是一切艺术形式,尤其是音乐和绘画所固有的强有力的表现方法的变体[151]。B.卡缅斯基则号召艺术家们通力协作从事共同的"民众艺术",以构建"祥和的生活"。而赫列布尼科夫声称,"我们希望文字创作要勇于紧跟绘画"[152]。在这方面我们还可以举克鲁乔内赫的言论为例,1922年他在《俄罗斯诗歌的变型》一文中写道:"我们欢呼诗歌的变型,它可使诗体变得鲜活,语言富于动感!"[153]其实克鲁乔内赫所说的诗歌语言的创新不过是重拾画家之遗:红方块王子派画家连图洛夫早在10年代就采用立体主义绘画的形式创作出自己的建筑风景画(《瓦西里升天大教堂》,1913;《维尔塔港湾》,1916),而他的复墙画《钟声》(1915)则将宏伟的伊万大帝钟楼化为一种强劲的声波。

然而,文学对绘画的巨大反作用也不可忽视:虽然未来主义的绘画不止一次地为完成自己的使命而钳制文学,但它仍未能改变对文学的依附关系。菲洛诺夫的先锋主义绘画具有很强的"思想性"和"文学性",对"莫名其妙"的语言试验也作出了贡献(《世界之道》,1915,此剧本发表时带有作者的插图)。菲洛诺夫像象征主义理论家一样,赋予艺术一种"建树生活"的意义:艺术家的目的应是向民众作出"太平盛世"的预言,并指示通往这个盛世的道路。菲洛诺夫在绘画《西方与东方》和《东方与西方》中对被别雷称为"热点"问题的俄罗斯思想进行了诠释,正如大家所知道的那样,这个问题自19世纪90年代被索洛维约夫尖锐地提出之后,到白银时代的诗歌和散文一直被屡屡提及(比如别雷的三部曲之一的《东方与西方》,这部作品的写作时间与菲洛诺夫的同名画作相近,其前两部为《银鸽》和《彼得堡》)。研究者借助赫列布尼科夫语言由元辅音构成的试验,验证了菲洛诺夫分解性的创作方法:他似乎将现实分解为原始的元素,之后又把它们重新组合在一起[154]。赫列布尼科夫和克鲁乔内赫"莫名其妙"的语言实践及其理论对马列维奇的绘画创作和理论产生了一定的影响:马列维奇像赫列布尼科夫追求异样的语言一样追求异样的色彩(图根霍尔德[155])。

在谈及各门类艺术之间联系时,值得提出的是某些"左翼"画家,如彼德罗夫-沃德

金、拉里奥诺夫、菲洛诺夫、冈察洛娃和布尔柳克兄弟等都采用了文学的夸张、比喻和怪诞的手法。马雅可夫斯基和赫列布尼科夫经常采用的借喻法也成了夏加尔绘画的一个主要表现方法。比如恋人升腾到空中的形象（《生日》,1914;《在城市上空》,1914—1918;《游艺》,1917),以画面表现了"语言无法比喻的情景:'他幸福地飘了起来','头脑晕眩','插上了爱情的翅膀'等等"[156]。研究者认为,日常生活中脚踏大地的凡人形象诗意般地升腾到天上,……在空中飞翔,时代或生活中的遭遇和"多重比喻性",这时多层次的比喻的集合和拥趸失却了直义。夏加尔的绘画和帕斯捷尔纳克的抒情诗就属于这种风格的作品[157]。帕斯捷尔纳克平生与绘画有着不解之缘[158],在促使绘画采用立体主义的语言方面也有所贡献。正如 P. 雅可布森所言,诗与画"描写对象的相互渗透(换喻)……一个对象的分解(提喻),这就是帕斯捷尔纳克与立体主义在造型探索上的相似之处"[159]。对此,帕斯捷尔纳克的自我评价是:

> 我行走在探索的路途上,
> 从形象进入形象,把对象转换为对象。
>
> （《浪涛》）

俄罗斯未来派宣称"兼容并蓄",即接受立体主义、结构主义和抽象主义等创作手段,尤其是在美学上全盘照搬了表现主义的修辞方法。其主要的成就就是马雅可夫斯基1912—1917年间的抒情诗。作者备感战争的苦难,并预感到新的世界性灾难将要降临,这些作品就成了全面反映"痛苦的艺术"真谛的标本:个人和人类的悲哀以悲愤交集的艺术形式淋漓尽致地表现出来。在马雅可夫斯基看来,这是唯一的,最富表现力的文学体裁。在这世界动乱的日子里,他认为,真正有现代意识的画家会把用来做静物写生画模特的一只苹果"看作在卡里宁被绞杀的人头"[160]。马雅可夫斯基吸取欧洲先锋派画家的创作经验,形成了自己的创作理念:作品结构变幻不定但不失其匀称,用语及其夸张,具有与先锋派绘画相似的特征[161]。

构成布洛克的《十二个》(1918)这个复杂的艺术整体的元素之一是诗画的同一性。在这部长诗中渗透了各种文艺风格,洋溢着"左翼"艺术以及大众文化和革命年代宣传鼓动作品特有的激情,这使得它具有了某种美学价值。无怪乎他本人说他对安年科夫为人面鸟出版社出版《十二个》所作的插图备感"无比亲切和珍贵"(第8卷,513页),而这些插图的"左"的倾向已超出了立体主义的范围。

* * *

"在俄罗斯,绘画、音乐、散文、诗歌是相互依存的,哲学、宗教、社会思想乃至政治也是

不可相分离的。它们汇成了一个洪流，承载着宝贵的民族文化"——布洛克1921年写道(第6卷,175—176页)。世纪之初,美学思想异常活跃,文学中出现了各门类艺术的因素,这种情况一直沿袭到20年代。当时涌现出新古典主义的诗歌精品曼德尔施塔姆的《忧郁》、霍达谢维奇的《沉重的七弦琴》和阿克梅派"外围"诗人(申格里、利普斯克罗夫、帕尔诺克)的诗歌,同样风格的建筑作品,如安德列耶夫在莫斯科市中心建造的"自由"纪念碑、饶尔托夫斯基设计的建筑物,泰罗夫和孔宁主滨的拉辛戏剧《费多尔》、韦西尼的舞台美术设计(室内剧剧院,1921—1922)、斯特拉文斯基的歌剧《俄狄浦斯王》和舞剧《日神缪斯格特》。扎米亚京说:"语言的艺术就是绘画+建筑术+音乐",可谓言之有理[162]。

在文学创新的影响下也产生了新的艺术品种:文学对各类艺术的整合为电影艺术的诞生准备了条件。10年代和20年代之交,俄罗斯电影注重改编文学名著,取得了初步的成就(影片《贵族之家》,1914,哈登导演;《黑桃皇后》,1916、《谢尔吉主教》,1917,普罗塔扎诺夫导演;《半块面包》,1919,萨宁导演)。电影艺术又借鉴于文学形象性创作方法(剪辑、切换、喻示),获得了长足的发展。爱森斯坦写道:电影"借用文学的经验,形成自己的语言"[163]。

世纪之交及其后的一二十年代各门类艺术家通力合作,取得了丰硕的成果,他们的创作也出现互相趋同的倾向,到了30年代他们自由的美学探索横遭查禁,当局在思想领域强制推行"单一信仰",掀起反形式主义的狂潮,这就极大地挫伤了各门类的艺术家们同心协力完成共同艺术使命的积极性,因之各种艺术之间的联系也就被削弱了。

注释:

本章对布洛克著作的引文分别见《布洛克文集》,八卷本,莫斯科、列宁格勒,1960—1963;布洛克,《札记(1901—1920)》,第9卷,莫斯科、列宁格勒,1965。

1. 瓦格纳,《艺术与革命》,彼得格勒,1918,22页。
2. 别尔科夫斯基,《德国的浪漫主义》,列宁格勒,1973,第19页及以后几页。
3. 《宇宙的艺术模式》,第2册,20世纪编;《从对世界新形象的探索看各艺术门类的相互作用》,主编瓦·普·托尔斯泰,莫斯科,1999,5页。这部著作对造型艺术同建筑艺术的综合过程进行了描述。论述文学综合过程的著作还有马扎耶夫的《俄国象征主义美学中的艺术综合问题》,1992。
4. M.沃利斯,《新艺术》,德累斯顿,1982,13—14页。
5. 别雷,《艺术的形式》,1902,见别雷,《象征主义》,莫斯科,1910,155页。
6. 转引自《阿萨菲耶夫选集》,莫斯科,1953,第2卷,296页。
7. 康定斯基,《拉赫玛尼诺夫》,见《俄罗斯音乐史》,莫斯科,1960,第3卷,240页。
8. 梅德韦杰夫,《布洛克的创作道路》,1923,见《布洛克与音乐》,列宁格勒,1972,85—86页。
9. 艾克斯杰尔的格列博夫(阿萨菲耶夫),《布洛克与音乐》,1927,86页。
10. 维·伊万诺夫,《丘尔利亚尼斯与艺术综合问题》,1914,见《维·伊万诺夫文集》,布鲁塞尔1979,第3卷,151

页。

11. 参见：科列茨卡娅，《安德列·别雷："根"与"翅"》，见《时代之间的联系：19 世纪末—20 世纪初俄罗斯文学的继承性问题》，莫斯科，1992。

12. 别雷，《象征主义》，169 页。

13. 《维·伊万诺夫文集》，第 3 卷，151、163、166、167 页。

14. 参见：科热夫尼科娃，《20 世纪初俄罗斯诗歌中的用语》，莫斯科，1986，92—93 页。

15. 《维·伊万诺夫文集》，第 2 卷，662 页。

16. 加斯帕洛夫，《俄罗斯现代主义诗学的二律背反》，见《时代之间的联系》，245 页。

17. 安年斯基，《迈科夫及其诗歌的教育意义》，1898；见安年斯基，《影像集》，莫斯科，1979，297 页。

18. 黑格尔，《美学讲义》，见《黑格尔文集》，十四卷本，莫斯科，1958，13 页。

19. 《别林斯基全集》，十三卷本，莫斯科，1954，第 5 卷，7、9 页。

20. 德米特里耶娃，《文学与其他门类艺术》，见《简明文学百科全书》，第 4 卷，莫斯科，1967，241—242 页。

21. 《列·托尔斯泰谈话录》，见谢尔盖英卡《托尔斯泰与他同时代的人》，莫斯科，1911，228—229 页。

22. 《文学遗产》，第 84 卷，《伊万·布宁》，第 2 册，莫斯科，1973，432 页。

23. 萨拉比扬诺夫，《19 世纪末至 20 世纪初俄罗斯艺术史》，莫斯科，1993，13 页。

24. 参见：格里戈耶夫，《俄罗斯的面貌》，1923。

25. 现存高尔基博物馆（莫斯科）。

26. 斯特罗耶娃，《莫斯科艺术剧院（1898—1905）》，见《19 世纪末至 20 世纪初俄罗斯的艺术文化（1895—1907）》，莫斯科，1968，第 1 册，73 页。

27. 梅特林克，《日常的悲剧》，见梅特林克《卑微者的财宝》，1896。

28. 《艺术世界》，1899，第 21—22 期；1900，第 23—24 期。

29. 同上，1902，第 4 期，68 页。

30. 转引自阿尔特舒勒，《科米萨尔热夫斯卡娅及其剧院》，见《19 世纪末至 20 世纪初俄罗斯的艺术文化（1895—1907）》，莫斯科，1968，第 1 册，110 页。

31. 《新戏剧论》，圣彼得堡，1908，150、152 页。

32. 《剧院与艺术》，1910，第 47 期，903 页。

33. 梅耶霍德，《< 假面舞会 > 导演方案》，见《19 世纪末至 20 世纪初俄罗斯的艺术文化（1908—1917）》，第 3 册，莫斯科，1977，20 页。

34. 瓦西纳－格罗兹曼，《浪漫曲》，见《19 世纪末至 20 世纪初俄罗斯的艺术文化（1908—1917）》，第 3 册，441—442 页。

35. 转引自拉帕茨卡娅，《"白银时代"的艺术》（教学参考书），莫斯科，1996，171 页。

36. 安德列耶夫，《彼得罗夫－沃德金的绘画》，见《俄罗斯意志》，1917 年 2 月 23 日。

37. 列米卓夫，《红春之四：火红的母象大漠》，见列米卓夫，《卷发的罗斯》，莫斯科，1990，45 页。

38. 西尼亚夫斯基为《帕斯捷尔纳克长短诗选》（莫斯科、列宁格勒，1965）所写的前言，见"诗人生平"部分，15 页。

39. 伯努阿，《我的回忆》（5 册本），第 4 册，莫斯科，1980，291 页。

40. 可参见涅斯捷罗夫 1903 年 2 月 11 日致图雷金的信，见《涅斯捷罗夫书信选》，列宁格勒，1968，165 页。

41. 波斯佩洛夫，《画架画发展的新潮流》，见《19 世纪末至 20 世纪初俄罗斯的艺术文化（1908—1917）》，第 4 册，莫斯科，1980，116 页。

42. 转引自马克西莫夫,《勃留索夫的诗歌和立场》,列宁格勒,1969,33 页。

43. 参见:霍夫曼的专著,《蓝玫瑰美术家协会》,莫斯科,2000,150 页。

44. 马克西莫夫,《勃留索夫的诗歌和立场》,列宁格勒,1969,91 页。

45. 参见:列文娜,《罗伯特·法尔克》,莫斯科,1996,10—11 页。

46. 凯尔德士,《谢尔盖耶夫－青斯基》,见《19 世纪末至 20 世纪初俄罗斯的艺术文化(1908—1917)》,第 3 章,莫斯科,1972,136 页。

47. 斯克利亚宾,《钢琴曲全集》,莫斯科、列宁格勒,1948,第 2 卷,318 页。

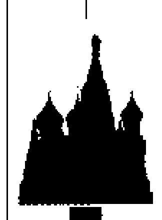
48. 摘自斯克利亚宾的笔记,转引自《19 世纪末至 20 世纪初俄罗斯的艺术文化》,第 3 册,277 页。关于斯克利亚宾和维·伊万诺夫在艺术探索上的相近之处,可参见前文中提到的马扎耶夫的著作,186—187 页。

49. 凯尔德士,《俄罗斯音乐史》,第 3 卷,莫斯科,1954,436 页。

50. 丹尼列夫斯基,《从〈第三交响曲〉到〈〈普罗米修斯〉〉,见《斯克利亚宾》,莫斯科,1973,315—316 页。

51. 维·伊万诺夫,《斯克利亚宾的艺术观》,1915,见《维·伊万诺夫文集》,第 3 卷,172 页。

52. 同上,175 页。



53. 萨拉比扬诺夫,《19 世纪末至 20 世纪初俄罗斯艺术史》,179 页。

54. 韦尔希宁娜,《斯特拉文斯基早期的芭蕾舞剧》,莫斯科,1967,66 页。

55. 安年斯基,《影像集》,第 31 页。

56. 萨拉比扬诺夫,《19 世纪末至 20 世纪初俄罗斯艺术史》,104 页。

57. 金兹堡,《论抒情诗》,莫斯科 1974,第 33 页。

58. 罗特曼,《未来静物写生的征状》,见《艺术中的物:国家普希金造型艺术博物馆学术会议资料》,莫斯科,1986,8 页。

59. 《兰波全集》,1960,346 页。

60. 拉特高斯,《拉伊涅尔－玛丽娅·拉尔克》,见《拉尔克的新诗》,莫斯科,1977,400 页。

61. 帕斯捷尔纳克,《护照》,1930,见《帕斯捷尔纳克文集》,五卷本,第 4 卷,莫斯科,1991,187 页。

62. 萨拉比扬诺夫,《19 世纪末至 20 世纪初俄罗斯艺术史》,87 页。

63. 米哈伊洛夫斯基,《文艺论文选集》,莫斯科,1966,673 页。

64. 据普拉霍夫回忆,弗鲁别利关于"潘"这个形象的构思还来源于法朗士的短篇小说《萨蹄尔神》,参见《与弗鲁别利的通信和对他的回忆》,列宁格勒、莫斯科,1963,299—300 页。

65. 萨拉比扬诺夫,《19 世纪末至 20 世纪初俄罗斯艺术史》,46 页。

66. 明茨,《俄罗斯象征主义创作中的若干"新神话主义"篇章》,见《布洛克的创作与俄罗斯文化》,载《布洛克文集》,第 3 卷,塔尔图,1979。

67. 《布洛克与列米卓夫的通信》(拉夫罗夫作序),见《文学遗产》,第 98 卷,《勃留索夫和与他有信件来往的人》,第 2 册,莫斯科 1994,142—143 页。

68. 勃留索夫,《弗鲁别利的最后一幅画作》,见《与弗鲁别利的通信和对他的回忆》,263 页。

69. 萨拉比扬诺夫,《19 世纪末至 20 世纪初俄罗斯艺术史》,54 页及其后几页。

70. 阿尔帕托夫,《话说弗鲁别利》,见阿尔帕托夫《俄罗斯艺术研究》,第 2 卷,莫斯科,1967,154、163 页。

71. 施特恩贝格尔,《新艺术综览》,见《德国艺术的一本文献》,达姆施塔特,1976;萨拉比扬诺夫,《现代派风格:起源、历史和问题》,莫斯科,1989,第 28—30、86—94 页。

72. 罗赞诺夫,《典型形象阿卡季·阿卡季耶维奇是如何生成的》,见罗赞诺夫,《伟大的心灵拷问者陀思妥耶夫斯基

传奇——兼论梁戈理》,圣彼得堡,1906,281 页。

73. 罗赞诺夫,《艺坛漫步》,莫斯科,1944,304 页。

74. 施特恩贝格尔,《新艺术综览》,6 页。

75. 鲁萨科娃,《俄罗斯的象征主义绘画》,莫斯科,1995,54 页。

"在俄罗斯,印象主义与现代派艺术的历史时序不能互换(在西欧也是如此),二者是呈层叠状并行发展的"(萨拉比扬诺夫《俄罗斯绘画——历史的回忆》,莫斯科,1998,189 页)。

76. 详情可参见科列茨卡娅,《"青春"的喻示》,见科列茨卡娅,《俄罗斯世纪初诗文评析》,莫斯科,1995;《现代派文学与造型艺术题材和主题的相似性》,参见:约斯特,《新艺术文献》,斯图加特,1980;佩尔西.U,《La parola in Liberty》,米兰,1989。

77. 别雷,《语言诗篇》,彼得格勒,1922,25—26 页。

78. 布洛克 1903 年 5 月 20 日致别雷的信,见《亚历山大·布洛克与安德列·别雷通信集》,莫斯科,1940,27 页。

79. 别尔嘉耶夫一篇论述维·伊万诺夫的文章就以此为题目,见别尔嘉耶夫,《创造、文化和艺术的哲学》,第 2 卷,莫斯科,1994。

80. 别雷,《意义的标志》,见别雷《象征主义》,第 143 页。

81. 关于 1880—1910 年间以东正教和古罗斯为题材的绘画作品,见克鲁格洛夫为俄罗斯博物馆大型展览"俄罗斯的象征主义"(圣彼得堡,1996)目录撰写的专题文章。需指出的是该文和目录(复印件)中对象征主义艺术范围的界定有扩大化之嫌。

82. 参见:斯捷尔宁,《19—20 世纪之交的俄罗斯艺术界》,莫斯科,1970,81 页。

83. 鲍里索娃、卡日丹,《19 世纪末至 20 世纪初的俄罗斯建筑术》,莫斯科,1971,9 页。

84. 安德列耶夫,《廖里赫的王国》(1919),见《火鸟》,1921,第 4—5 期,18 页及其后几页。

85. 沃洛申,《廖里赫、博加耶夫斯基和巴克斯特:俄罗斯绘画的古代遗风》(1909),见沃洛申,《创作面面观》,列宁格勒,1988,274 页。

86. 廖里赫,《艺术的喜悦》,1908,见 671 页注释。

87. 克拉夫琴科,《谢尔盖·季莫菲耶维奇·科年科夫》,莫斯科,1962,55 页。

88. 参见:韦尔希宁娜,《斯特拉文斯基早期的芭蕾舞剧》,136 页。

89. 托马斯·曼,《浮士德博士》,阿普特、马恩译,莫斯科,1993,304 页。

90. 舒宾,《反动时期的文学作品》,见《20 世纪初俄罗斯现实主义的命运》,列宁格勒,1972,86 页。

91. 科济明科,《阿列克赛·列米卓夫的双重命运》,见《列米卓夫选集》,莫斯科,1995,5 页。

92. 科斯京,《彼得罗夫－沃德金》,莫斯科,1966,48 页。

93. 萨拉比扬诺夫,《19 世纪末至 20 世纪初俄罗斯艺术史》,149 页。

94. 参见:巴扎诺夫,《红马的象征意义》,见《文学与艺术》,列宁格勒,1982。

95. 别雷,《玫瑰花瓣》,见《金羊毛》,1906,第 3 期,63 页。

96. 库兹明,《索莫夫》,见《纪念索莫夫》,彼得格勒,1916,2—3 页。

97. 拉夫罗夫、季闵奇克,《可爱的旧世界与下个世纪》,《为库兹明画像》,见《库兹明选集》,列宁格勒,1990,7 页。

98. 沃洛申,《库兹明的〈亚历山大之歌〉》,1906,见沃洛申,《创作面面观》,471 页。

99. 古米廖夫评库兹明《秋天的湖泊》,莫斯科,1912,引文见《文学评论》,1987,第 7 期,《拉夫罗夫、季闵奇克的告示》,6 页。

100. 斯塔尔克,《古剧剧院》,圣彼得堡,1911,10—11 页。

101. 弗兰克,《美好的民粹派》,见《俄罗斯思想》,1910,第1期。

102. 参见:列克马诺夫,《曼德尔施塔姆印象》,见《学术论丛》,莫斯科文化卷,莫斯科,1997,第1期,48—50页。

103. 《塔格尔选集》,莫斯科,1988,452页。

104. 别雷,《戏剧与现代剧》,见《新戏剧专论》,268页。

105. 参见:康托尔,《19世纪历史题材绘画的戏剧性和形象性》,见《戏剧的空间》,载《国家普希金艺术博物馆学术会议资料》,莫斯科,1989,420页。

106. 古特,《象征性戏剧与萨普诺夫画风的形成》,见《俄罗斯艺术问题》,第2卷,莫斯科,1973,134页。

107. 《维·伊万诺夫文集》,第2卷,576页。

108. 参见:科列茨卡娅,《< 阿波罗 > 杂志》,《20世纪初的文学与期刊(1905-1917):资产阶级自由派和现代派的出版物》,莫斯科,1984,212页及其后几页。

109. 安年斯基的这封信未能保存下来,但有巴克斯特1909年2月5日给他的回信为证(见普鲁让,《列夫·萨莫伊洛维奇·巴克斯特》,列宁格勒,1975,117页)。

110. 维·伊万诺夫,《古代的恐怖:论巴克斯特的反恐怖》,1909,见《维·伊万诺夫文集》,第3卷,101、99页。

111. 维·伊万诺夫1909年日记中8月7日的笔记,见《维·伊万诺夫文集》,第2卷,101、99页。

112. 《阿波罗》,第4辑,1910年1月4日,6页。

113. 马克西莫夫,《勃留索夫的诗歌及其理念》,92页。

114. 《维·伊万诺夫文集》,第4卷,116—119页。

115. 维·伊万诺夫1909年日记中8月7日的笔记,见《维·伊万诺夫文集》,第2卷,785页。

116. 拉夫罗夫,《马克西米里安·沃洛申的生平和诗歌》,见《沃洛申长短诗集》("诗人生平"),圣彼得堡,1995,30页。

117. 格拉巴里,《素描画家谢罗夫》,莫斯科,1961,36页。

118. 别雷,《尼古拉·梅特纳》(1906),见别雷,《短篇文集》,莫斯科,1911,372、374页。

119. 转引自凯尔德士,《俄罗斯音乐史》,第3卷,504页。

120. 《阿波罗》,第2辑,1909年11月,70页。

121. 同上,第3辑,1909年12月,50—52页。

122. 库普林,《海上骑士》,见《库普林文集》,九卷本,第9卷,莫斯科,1964,123、142页。

123. 同上,120页。

124. 伦季娜,《往昔》,见《回忆白银时代》,科莱德主编,莫斯科,1993,421—422页。

125. 参见:舍斯塔科夫,《"艺术世界"的艺术和世界》,莫斯科,1998,100页。

126. 伯努阿,《俄罗斯古典主义》,1917,《亚历山大·伯努阿的思索》,莫斯科,1968,119页。

127. 转引自季姆奇克,《古米廖夫》,见《俄罗斯作家的生平词典(1800—1917)》,第2卷,莫斯科,1992,55页。

128. 参见:《彼得堡外在的表象与内在的文化》,《常见体系研究》,第18卷,塔尔图,1984。

129. 古米廖夫,《俄罗斯诗歌书简》,彼得格勒,1923,179页。

130. 日尔蒙斯基,《战胜象征主义的种种因素》,《俄罗斯思想》,1916,第12期。

131. 杰尔查文,《论室内剧(1914—1934)》,列宁格勒,1934,73页。

132. 波伊丘克,《安德列·别雷与尼古拉·别尔嘉耶夫:对话史记》,见《俄罗斯科学院通报》,语言文学版,第51卷,1992,第2期。

133. 别尔嘉耶夫,《艺术的危机》,莫斯科,1918,17、30、32、40页。

134. 别雷,《在转折点上:生活的危机》,彼得堡,1918,82页。

135. 梅列日科夫斯基，《从战争到革命——非军事日记(1914—1916)》。

136. 康克塔托(别雷)，《谈仙鹤与山雀(对一条真理的修正)》，《著作与时日》，1912，第1期，84页。

137. 多尔戈帕洛夫，《别雷的小说〈彼得堡〉》，见别雷《彼得堡》，莫斯科，1981，591、600—601页。

138. 转引自乌尔班，《活灵活现的借喻》，见利夫希茨，《三只眼的射手》，列宁格勒，1989，11、14页。

139. 加斯帕洛夫，《别涅季克特·别尔希茨》，《"白银时代"俄罗斯诗歌选(1890—1917)》，莫斯科，1993，576页。

140. 《沼泽水母》诗集未能出版，其中描写彼得堡的诗后收入其诗集《沼泽黑话》(基辅，1922)。

141. 加斯帕洛夫，《别涅季克特·利夫希茨的彼得堡组诗(玄秘诗学)》，见《加斯帕洛夫文选》，莫斯科，1995，202页及其后几页。

142. 参见：马尔卡杰，《利夫希茨的〈三只眼的射手〉中诗情与画意间的相互关系》，见《俄罗斯现代派文化——论马尔科夫文选》，莫斯科，1993，228页。

143. 转引自《即兴的鸣响：音乐在鲍里斯·帕斯捷尔纳克的创作、命运、家庭中》，列宁格勒，1991，45页。

144. 对此托波罗夫指出，古罗借鉴了列米卓夫尝试的经验，可参见其《叶琳娜·古罗创作中关于圣子现身、死亡和复活的神话》，载《俄罗斯白银时代文集》，莫斯科，1993，252页。

145. 哈尔德日耶夫、格里茨，《叶琳娜·古罗》，见古罗，《天堂的骆驼》、《可怜的骑士》，顿河的罗斯托夫，1994。

146. 参见：谢维里亚宁，《长短诗集(1918—1941)》，莫斯科，1980，432页。

147. 勃留索夫，《伊戈尔·谢维里亚宁》，1916，见《勃留索夫文集》，七卷本，莫斯科，1975，第6卷，450页。

148. 格里戈里耶夫，《谢维里亚宁与赫列布尼科夫》，见《论伊戈尔·谢维里亚宁——纪念大会报告提纲》，契列波维茨，1987，52—53页。

149. 波斯佩洛夫，《"红方块王子"画社早期艺术中的肖像》，《肖像问题：国家普希金艺术博物馆学术会议资料》，莫斯科，1974，274—275页。

150. 转引自《19世纪末至20世纪初俄罗斯文学(1908—1917)》，《文学大事记》，544页。

151. 康定斯基，《论艺术精神》，莫斯科，1992，46页。还可参见：萨拉比扬诺夫，《康定斯基与俄罗斯象征主义》，《俄罗斯科学院通报》，语言文学版，第53卷，1994，第4期。

152. 赫列布尼科夫，《未曾发表过的著作》，莫斯科，1940，94页。

153. 克鲁乔内赫，《俄罗斯诗歌的变型：委曲求全》，莫斯科，1992，25页。

154. 萨拉比扬诺夫，《19世纪末至20世纪初俄罗斯艺术史》，220页。还可参见科夫通为菲洛诺夫《绘画与版画艺术》(列宁格勒，1988)一书所写的前言。

155. 转引自马尔卡杰，《康杰米尔·马列维奇》，见《俄罗斯文学史：20世纪："白银时代"》，主编：尼瓦、谢尔曼、斯特拉达、艾特金德，莫斯科，1995，432页。

156. 米哈伊洛夫斯基，《现代抽象派的先驱》，见《论20世纪的文学流派》，莫斯科，1966，94页。

157. 同上，95页。

158. 参见：列文娜，《历经苦难的财富：帕斯捷尔纳克与俄罗斯绘画(1910年至40年代初)》，见《文学评论》，1990，第2期。

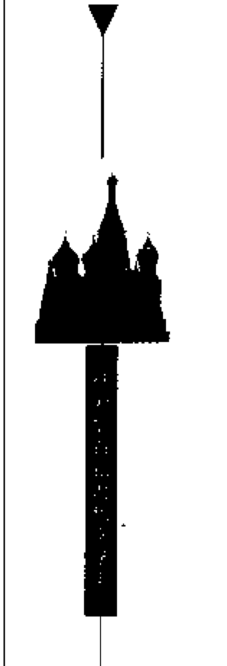
159. 雅可布森，《美学研究》，莫斯科，1987，332页。

160. 《马雅可夫斯基全集》，十三卷本，莫斯科，1955，第1卷，309页。

161. 参见：特列宁、哈尔德日耶夫，《马雅可夫斯基的诗歌技巧》，莫斯科，1970。

162. 扎米亚京，《新型的俄罗斯散文》，见《俄罗斯艺术》，1923，第2—3期，59页。

163. 《爱森斯坦选集》，六卷本，第5卷，莫斯科，1968，36页。



第四章

现实主义与自然主义

◎卡达耶夫 著　　任子峰 译

1

探寻世纪之交的俄国文学革新的起源，首先是探寻现实主义运动，必然会指向较早的文学现象与事件，不过未必能局限于唯一的一个观测点。

发表于1891年的列夫·托尔斯泰的中篇小说《克莱采奏鸣曲》"在读者界引发了真正的地震"[1]，以此开启了19世纪末的最后十年。作为在俄国合法出版前就已获得广泛世界声誉的俄国文学的也是托尔斯泰本人的第一部作品[2]，中篇小说对90年代散文的发展道路产生了强有力的影响。不仅是为了回应《克莱采奏鸣曲》，而且也为了响应该作品所引起的大论战，正是在与托尔斯泰的创作对话中，契诃夫于90年代锤炼了自己新的艺术语言[3]。1900年，高尔基称契诃夫的《带狗的女人》是一个文学时代终结和新的必然开端的旗帜[4]。但是，在这部杰作中，仍能发现与托尔斯泰的中篇小说相呼应的痕迹[5]。早在十年前，契诃夫就曾称赞托尔斯泰这部小说"就其构思的重要性和描绘之美"[6]都是不可比拟

的。《克莱采奏鸣曲》同样与托尔斯泰上一个十年的探索，与“剧变之后”创作出的许多其他作品不可分割。而在19世纪的“出口”，托尔斯泰的《复活》问世——这标志着正在逝去的世纪留给新世纪的艺术遗言。

世纪之交俄罗斯文化的过渡时代推翻了产生于该时期（之后延续到整个20世纪）有关现实主义“灭亡”的论调。具有最高成就的俄国现实主义显示出能将越来越新的现象纳入其含义范围的能力，发掘作为独立的创作类型和对现实的艺术思维方法的一切新的审美才能的能力。我们用现实主义在这一科学术语存在着一切人所共知的争议的情况下[7]，一词所标示的文学艺术体系具有不断更新的巨大潜能——这已在俄罗斯文化的过渡时期表现出来。

同时，在世纪之交，“伟大的”俄国现实主义在乃是另一种现实主义创作性质水平的广阔运动的背景下发展着，这种现实主义创作被加上了“自然主义”的定义。

关于“伟大的“现实主义者的独特发现，本书的一些章节作了阐述。本章概述的基本目标就是在与“伟大的”现实主义的类型学的相互关系中，描绘广阔的现实主义运动的一般图画。

19世纪80年代，不仅托尔斯泰，总之整个俄国现实主义已开始转向新的道路，其方向后来在世纪之交时才变得清晰起来。探索新的主题、新的主人公、新的情节、体裁，寻求与读者对话的新方式——这些当时在托尔斯泰和契诃夫的创作中体现得最明显，次之则体现在迦尔洵、柯罗连科以及稍晚（从1890年开始）高尔基的创作中。这些文学爱好者当时得到了一个比较宽容的定位——“朴素的现实主义者”、“这些小字辈——这类称号是在谈论俄国自然主义时出现的。他们那些注定被忘却的作品中的某些东西，作为由他们约定的第一批未来的信号已展现在文学史家面前。

“‘呜—呜—呜’……工厂的汽笛忧郁地响着，召唤着人们去上班。笼罩在秋天清晨灰蒙蒙的昏暗中的街道还在沉睡，城市大街上巨大的石头房子那一堵堵灰色的阴森的墙壁还在沉睡，但是在厂区的房子里，劳动生活开始显露出来：窗口已亮起了灯火，并且有人影闪现。工人们蜷缩的身影在铺设得很糟糕的人行道上急匆匆地走着。他们那消瘦的、疲惫不堪的脸看上去阴沉沉的，无精打采，还残留着昨天劳动的污垢；这些人彼此之间连一句话也不交谈。而且有什么可说的呢？工厂繁重的工作，永远在机器中间忙碌，已经在他们身上打上了特有的烙印，把人变成了同样不会说话的机器，甚至连上班的孩子、少年也具有了真正工人的一切显著特征：不论是动作，还是脸上都没有一点点活力，没有任何孩子的稚气……他们带着忧郁的、愚钝的表情与其他人一起默默地走着（着重号是本章作者所加）。

‘呜—呜—呜’……汽笛重复着它那沮丧的调子，现在那些迟到的人要倒霉了。一个睡过头的工人听到这第二次警告，急忙从他那硬绑绑的床上跳起来，赶快把一件什么破衣服披在肩上，拼命地向工厂跑去”[8]。

80年代作家卡兹米尔·巴朗采维奇的一部中篇小说是这样开始的,它的开头仿佛为高尔基的长篇小说《母亲》所采用的那个沉郁的引子作了铺垫。"工厂汽笛"、"工人们"、"机器"、"繁重的工厂劳动"——这些现实事物早在"无产阶级"题材的第一批作品——库普林的《摩洛》、博博雷金的《牵引力》,当然还有高尔基的作品——之前就进入了俄罗斯文学。

预见到这种文学现象的另一个例子,就是作家对待无业游民世界的态度。高尔基的主人公"一帮赤脚汉"、自由大盗的某些先驱人物已见诸于柯罗连科的作品《在坏伙伴中》(1885)、《契尔克斯》(1888),斯·卡罗宁的作品《在人的边界》(1889),阿·斯维尔斯基的特写《罗斯托夫的贫民窟》(1893)、《走遍监狱和藏污纳垢之所》(1895)中。

在开始文学活动之前就已经漫游了"整个俄罗斯"的符拉基米尔·吉里亚罗夫斯基早在1887年就准备出版《贫民窟里的人们》一书(按照书刊检查机关的命令几乎全部印数都被销毁;收入该书的短篇小说于1885—1887年刊登在《俄罗斯新闻》上)。吉里亚罗夫斯基成为最先访问莫斯科贫民窟的人,在那里他找到了最令人感兴趣的典型。比如,在特写《密不透光》中,一个赌穴的常客谈到一位"真正的男爵",如今却是一个赌棍。"他出生在利夫兰,曾在国外受教育,在莫斯科完全堕落成酒徒,并且输得精光……亲爱的,再借给二十戈比捞本吧,……我发誓(原文为法语),再见……"[9]这出现在高尔基的《底层》之前十五年,正是吉里亚罗夫斯基后来介绍高尔基认识莫斯科夜店的居民的。

关于文学进程的不间断性问题,关于文学进程的起点与重点不可能一举确定的问题,即观测点具有不确定性的问题,当然不能简单地归结为某些题材、主题、手法"超出于界限"。文学进程中在许多方面就有现实主义和自然主义的约定性标志的种种现象的同时共存(上一个十年就已形成),1890—1900年,这种情况仍然继续存在[10]。

有人认为"自然主义……甚至不会成为俄国文学中的次要现象"[11],这一论点现在看来过于笼统,过于绝对,它与具体的文学资料并不符合。1880—1900年的俄国文学是从自然主义文学地带穿过的,它产生了足足几十位作家、几百部作品,这些作品如果不归属于自然主义,那么它们简直就无所归依。

正是19世纪最后十年的社会、经济、哲学、科学的先决条件,引起了大量的俄国文学向自然主义的转变,这已无须再谈。对于这种转变本来就存在着文学前提,1880—1900年的自然主义是站在悠久而强有力的传统的肩膀上的。爱弥勒·左拉对此就曾指出:"我什么都没有发明,包括'自然主义'这个词……在俄国它已经使用30年了。"[12]虽然19世纪40年代的"自然派"和60年代民主主义者的现实主义,就起源学和现象学来看与世纪之交的自然主义有很大差别,但它们可以看作是自然主义的直接先导。六年间(从1875到1880年),在俄国的《欧洲导报》杂志上刊登了左拉的《巴黎来信》,这些书信构成了他的《浪漫主义者-自然主义者》、《文学文献》和《实验小说》三部书——这是19世纪的一种外来出版物,当时俄国首都突然成了宣扬欧洲美学的最后遗言的地方。自然,这一事实不能不对新

一辈俄国作家产生影响。

当然，与法国、德国、波兰以及斯堪底纳维亚国家不同，俄国自然主义没有产生很大声望的作家，它成了在很多方面进行模仿的二流作家——尽管有些东西可以说很出色——的主要采邑，那又另当别论。亚历山大·波捷布尼亚那些年说道："诗……不仅存在于有伟大作品的地方(正像电不仅存在于有雷雨的地方一样……)，"[13] 对于这些作家来说，附属于他们的术语的约定性是清楚的。博博雷金在其欧洲小说史中指出："关于形成于 19 世纪 80 年代的新提法——自然主义这一术语应好好加以解释，不要赋予它任何特别的指导意义……"[14]

博博雷金本人一向遵循"左拉学说"，因而他受到比别人更多的非难。是他首先将这一流派与"人类创作越来越新的领域不断取得的成就联系起来"——也就是说，他在自然主义中看到的不是倒退现象，而是文学艺术的前进运动。至于"各种拙劣的、过份的超现实主义描写"、"对读者的道德和审美情感形成刺激、故意采用极端化的手法"[15]，对于自然主义这些惯有的特点，他(至少在理论上)是否定的。另一位对自然主义持批判态度的作家雅辛斯基同意在有严格限制的意义上接受这一定义。他承认，自然科学研究对他的小说的"创作方法"有影响，他是"以生活事实为基础"来检验自己的小说构思。"在这个意义上我以前是、现在仍然是自然主义者，并且认为，这样的自然主义不是一时的文学潮流，而是永远存在于多少有些自觉的文学中"[16]。自然主义并不想与现实主义对立，而是与它共有大部分最一般的特征。拟态原则、"真实性标准"、"生活真实"、"像原来的样子"表现生活、表现"最常有"的东西——在这些口号下，托尔斯泰、契诃夫、列伊金、波塔卞科签上了自己的名字。

拒绝承认俄国自然主义是一种存在现象，还与一种因素有关。自从左拉的作品，特别是他的小说《娜娜》取得轰动一时的成功之后，"自然主义"一词便开始广泛应用于俄国批评中，这一术语至少包含着这一现象两个不同的方面。

第一，与对人的生物性的兴趣有关。萨尔蒂科夫－谢德林嘲讽地谈到一些作家把精力完全集中在对人的"肉体的体能和情爱功勋"[17] 的描写上。新流派的这种特性很快就称作"娜娜自然主义"[18]。娜娜自然主义，生物自然主义，确实在世纪之交的俄罗斯文学某些早已被忘却的作品——布列宁的《基斯洛沃茨克的风流韵事》、莫尔斯科伊－列别杰夫的《荒淫无度》中，在某些"主要关注躯体"的描写中(又是谢德林的讽刺性定语)，在雅辛斯基、比比科夫、波塔卞科的一些作品中，20 世纪初则是在阿尔志巴绥夫的长篇小说《萨宁》中，留下了不少类似的描写片段[19]。

阿姆菲加特罗夫对自然主义中这种倾向的"专门"题材表现出特殊兴趣。19 世纪 90 年代，他的中篇小说《维克多丽娅·巴甫洛芙娜》(教名，摘自一个文学家的回忆，一个相当奇怪的社会里的夏季奇遇)大部分是女主人公、"一个过着自由生活的女人"的忏悔，在她明显的行为不端背后有着一整套与丈夫真正权利平等的哲学，其中包括性生活领

域[20]。阿姆菲特罗夫的另一部引起轰动的中篇小说《玛丽娅·鲁西耶娃》(他在写了讽刺小品《奥勃曼诺夫老爷们》以后被流放到沃洛格达,在那里写完了这个中篇),小说研究"秘密卖淫"问题,"一些有学问的小姐"也被骗陷入其中[21]。

总体上,生物学决定论——左拉的"实验小说"的基本理论原则——已在俄国文学中悄悄地流行起来。遗传和退化题材、社会－达尔文主义的"生存竞争"主题只是反映在契诃夫、博博雷金、马明－西比利亚克的某些作品中。当人们谈到不存在俄国式的自然主义时,可能就是指的这种情况。

但是,说到自然主义的另一种特色情况就不同了,尽管在许多作家的创作中这一特色与前面说到的特点有关。对此,在左拉的《巴黎来信》中有过明确的表述:"我不打算像巴尔扎克那样做政治家、哲学家、道德家……我描绘的图画——就是对片段现实照它原来的样子进行朴实的剖析。"[22]照原有的样子描写远不是剖析生活片段,自足地、照录无误地描写——正是这一点将世纪之交俄罗斯小说许许多多的作品连结在一起。自然主义的这种变种可以定义为**实录式自然主义**、**照相式自然主义**。这种自然主义有一大批作家作为代表,在他们的创作中,过渡时期的特征有时比那些文学巨匠的创作体现得更早,有时更鲜明、更粗略,在这个意义上也更明显。

早在19世纪80年代,契诃夫就不止一次地谈到,在他那个时代,文学是集体创作,组合式成长的。"人们不是称呼我们大家是契诃夫、吉洪诺夫、柯罗连科、谢戈诺夫、巴朗采维奇、别热茨基,而是'80年代'或者'19世纪末'。是某种方式的组合"(《书信集》,第3卷,174页)。在其他信件中,在提到的许多名字中又补充了列伊金、阿里波夫、科塔卞科、维辛斯基;如果在名单上再加上博博雷金、瓦西里·涅米罗维奇－丹钦科、戈利岑－穆拉夫林,一定程度上还有马明－西比利亚克——那么,这就是19世纪80至90年代俄国文学中自然主义的代表人物了。在19世纪最后十年,对于以现实主义－自然主义定位的魏列萨耶夫、季姆科夫斯基、奇里科夫、谢罗舍夫斯基、绥拉菲莫维奇、捷列绍夫、古谢夫－奥连布尔格斯基、尤什凯维奇这些新一代的作家来说,高尔基的名字成为吸引力的中心。"高尔恰塔"——这是他们在敌对集团梅列日科夫斯基、吉皮乌斯心目中的集体标记[23],按照知识出版社丛刊的名称,他们被称为"知识派",知识出版社主要是出版他们的作品。契诃夫的"80年代人士组合"和"高尔恰塔－知识派"——这就是世纪之交的俄国自然主义的两代人。

从俄国自然主义的历史考察,看来卓有成效的正是这样一种创作态度,这种态度把大众文学、把那些如今已经被忘却的作家,与那些得到公认、创作了杰出作品的作家联系起来,而聚集在名家周围的那些作家却没有被纳入任何"学派"或"流派"。

比如,在俄国著名的大作家当中,唯一一个赞同自然主义理论家许多主要见解的作家是契诃夫,是他首先要求在文学中要保持一种接近自然科学方法的客观态度,19世纪90年代中期以前,他的许多作品就符合"实验小说"的准则[24]。评论界指出,如同他的文学"同

路人"的作品一样,他也具有自然主义描述的那些特点,例如客观性、素描性、尤其是偶然性。但是,在许多志同道合的小说家中间,契诃夫(他在某个阶段经受了自然主义的"考验")首先以他作品中的俄罗斯生活画面的视角和观点的统一性而与众不同。新的时间类型,以新的方法分析主人公的意识和心理("个别情况个别处理"——契诃夫将这种医疗方法推广到文学创作中)成为他所创造的艺术世界的综合因素。因此,虽然契诃夫和他的"同路人"在自然主义描述方面有许多共同的外在特征,但是这种手法在两者之间发挥的作用却完全不同[25]。

保持作家的精神,只有不先入为主,摆脱先验观念,在契诃夫看来具有不容置疑的价值。众所周知,他对加林－米哈伊洛夫斯基的特写《在农村的几年》(1892)给予高度评价[26]。米哈伊洛夫斯基的作品,以准确、明智、切实的描写,表现了作者接近人民的意愿,他试图在合理的基础上建立有知识的老爷与农民的睦邻关系,结果却遭到了失败。此时契诃夫正在写《萨哈林岛》,毫无疑问,他考虑到了将文献性的自传散文、个人体验与事实、统计、数字结合起来,想借鉴这种经验(这种叙事风格也接近于格·乌斯宾斯基的系列特写)。加林－米哈伊洛夫斯基的主题——农民对"老爷"努力唤起对自己的信任的那种不可遏制的反抗,近乎是非理性的(尽管从社会方面可以得到解释),"使固执发展到了仇视的地步"[27],或者是"群情恐惧人心惶惶",或者是乡村的忧郁沉默——这些都在契诃夫的《我的生活》,特别是《新别墅》中得到了持续的反映。这位自然主义作家的天才作品起到了雷管的作用,推动了现实主义者的艺术思维。但是,当俄国文学克服了民粹派的幻想的时候,加林－米哈伊洛夫斯基的特写仍然是他那个时代的文献。而建立在自己时代的准确资料基础上的契诃夫的中篇小说,却远远超越了时代的局限,提出了生存的问题,要达到这一点,其手段不是摹写现实,而归根结底是使现实变形、改观。当代的一位作家决非偶然地在《新别墅》中发现了"被压迫的人的内在本性"的谜底,而在契诃夫笔下的农民的屈辱和愤恨中看到了"给20世纪留下后果"的病变过程的先兆[28]。

从19世纪90年代起完成《第六病室》和《萨哈林岛》之后,契诃夫似乎永远脱离了自然主义。现在他的作品《海鸥》、《黑衣修士》、《大学生》中出现了抒情、神秘、传说、象征等艺术因素,而《农民》、《在峡谷里》这些作品证明,与契诃夫属于自然主义的那个时期相比,这些作品最终将赋予他的艺术画布以更加鲜明的色彩。

在照相式自然主义、实录式自然主义作品中,材料的新奇、触及这种或那种题材的勇气与这种材料组织方式的公式化以及追随模仿,常常奇怪地结合在一起(将其与真正的艺术区分开来界线就在这里)。组成每部文学作品深层结构的三位一体——材料、作家、读者之中,对于信奉自然主义的摄影师来说,只是在第一个环节中看到创作的意义和内容。信奉自然主义的摄影师找到新的生活材料后,就组织它和描写它,但不是以革新艺术语言、培养读者新的鉴赏力和兴趣为目标,而是服务于业已形成的读者的期望。把创新(探索新

的材料和题材)和模仿(按照预定的模式对材料和题材进行加工)结合起来,从这一流派最著名的代表人物的作品中可以发现这种追求。

19世纪末,俄国自然主义者处于两种强大而有权威力的影响之下。一种是来自西方的左拉的影响。《交易所寡头》、《交易所之王》、《黄金》、《粮食》、《牵引力》、《祭司》——90年代流行小说(尽管作者的才能有差别),单从作品的标题本身就表明,处于这些作品结构中心的与其说是个性冲突,不如说是对某一社会阶层作为社会精英的整体描写。加林－米哈伊洛夫斯基的自传四部曲(《杰玛的童年》,1892;《中学生》,1893;《大学生》,1895;《工程师》,1907)显然是按照一个人成长的自然阶段写成的——如同几十年前列·托尔斯泰完成的自传三部曲一样。但是,组成加林的四部曲的中篇小说的标题本身就反映了作者对主人公从"这一环境"到"另一环境"[29]转变的极大关注。与其说描写人,不如说描写决定人的行为的环境,在"社会小说"体裁这一领域进行耕耘的有马明－西比利亚克、斯塔纽凯维奇、涅米罗维奇－丹钦柯、博博雷金和波塔卡科。

另一种影响,仿佛与第一种相矛盾,来自俄罗斯文学传统的最深邃之处。

19世纪的俄国文学已经使读者和评论界习惯于通过文学主人公的形象认识自我和揭示现实的意义。将作家塑造的主人公形象视为衡量作品重要性的标准,根据主人公的活动范围和典型性来判断作家的重要性,这已成为从19世纪60年代开始的俄国文学批评的公理[30]。到了世纪末,具有作为各种问题集中点的中心主人公的作品样式假定说"屠格涅夫的典型"样式已经变得一般化,很容易被模仿。对英雄人物的期待在这种情况下通常允许一个词综合有几种含义:作品主人公——中心人物;莱蒙托夫的含意中的当代英雄,即时代精神的典型体现者;卡莱尔的意义中的英雄,即杰出的个性、英雄主义性格、建立功勋和战胜邪恶力量的人,在世纪末经常成为读者鉴赏力和对文学提出的批评要求的模式。要求作家塑造英雄形象,这是属于完全对立的流派的批评家的汇合点。

1900年高尔基写下一句著名的话:"需要英雄主义精神的时代已经到来。"(《书信集》,第2卷,9页)这不仅指社会生活氛围中的新事物,而且高尔基说的是艺术人物的英雄化作为当代文学主要任务的必要性[31]。但是,对英雄(代替昨日英雄的新的时代英雄)的迫切期待早在本意上的英雄时代开始之前就已经由批评家、读者和作家本人表达出来了。在90年代整个十年中,"主人公中心主义"就在批评意见和评价中显示出来。

广大读者和批评家习惯于仅仅瞄准文学对"主人公"的传统理解,其实这并不符合创作对于新现象的艺术认识。19世纪,作品的创作者是"文学历程中的中心'人物',诗学的中心领域——不是风格或者体裁,而是作者"[32]。作品意义的表现体系在俄国经典小说列·托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基中就已经完成,之后契诃夫又在另外的体裁中加以完善,在这种体系中,用托尔斯泰的话说,当作者向对话者－读者宣示的"真理"成为——按他的定义——作品的主人公时,作品的意义与出场人物的直接关系在新阶段就代之以复杂的间

接关系。"无限错综复杂的相互关系"[33]。世纪末，托尔斯泰简要明确地说出了这种相互关系的实质："艺术家无论描写什么：圣徒、强盗、皇帝、仆役——我们寻求和发现的只是艺术家本人的心灵。"[34]

同时，这里所说的并非要否定以前的艺术模式，而是指艺术模式中所包含的意义。世纪末的俄罗斯文学中，"主人公中心主义"观点发生了变异。在许多文学现象中，这一原则对时代的新思想和艺术要求，对世纪之交的世界文学进程的某种重要的共同倾向作出了回应（参阅《俄罗斯白银时代文学——完整而复杂的体系》一章）。

托尔斯泰本人对表现"真理"和"艺术家的心灵"的各种形式进行了实验。托尔斯泰晚年几部著名的作品《谢尔盖神父》、《活尸》、《哈泽－穆拉特》、《舞会之后》本来就是"主人公中心"的模式，并且这种模式在作品中与"相互联系"体系结合起来。在其他作品中，这种模式就有几种变体：或者有两个意义相同的主人公，如《复活》，更早一些的《安娜·卡列尼娜》；或者根据作品的发展进程主人公的作用和地位在更替，如《主人和雇工》；或者一般没有中心主人公，而是有许多彼此交替的人物，如《假息票》。作家，并且是自然主义者，利用他们之前就已形成的模式，通常按照统一的公式来构建自己的作品。托尔斯泰与契诃夫拓展了现实主义的界限，探讨表现艺术含义新的途径和模式。自然主义作家只是把构建文学作品的各种成分中的一种——"主人公"成分绝对化，把精力首先集中在自己创作的拟态方面。在如此刻板地利用传统的情况下，不论是现代新主人公，还是艺术语言的革新都不见了。

大多数批评家没有觉察到这种界限，这就产生了 90 年代读者和评论者意识中主要的、现在看来是显而易见的奇怪现象：不理解晚年托尔斯泰和契诃夫艺术创新的实质，曲解 90 年代末高尔基这一奇才的创作，偷换了文学进程主要和次要的事实。

2

《俄国财富》的批评家斯特鲁宁论伊戈纳季·尼古拉耶维奇·波塔卞科（1856—1929）标题为《90 年代的偶像》的文章，如今被认为是一场可笑的误会。早在 90 年代初，1891 年，一位站在"现实主义坚实基础"上的作家即被宣布为是他的偶像[35]。之后几年，评论又确认，波塔卞科与马明－西比利亚克和马奇杰特一同"构成我们的小说之根本"[36]，波塔卞科同博博雷金一起"站在我们的文学的前沿"[37]。布列宁以挖苦的口气讲述了波塔卞科的名字在知识分子和半知识分子中间异乎寻常的声望[38]："事情发生在南方一个偏远的小城。一位小姐对当地的一位'知识分子'说，她读了两部小说：《帕斯卡里医生》和《世界主义者》。'这当然是波达宾科的作品了！'——当地的那个知识分子自信地问道。请注意：不是波塔卞科，

而是波达宾科——如今的知识分子似乎不这样就不能说出自己所喜爱的作家的名字"[39]。而在 1901 年库普林又表达了作为"知识分子大众"的代表的一种意见："我们俄国只有两位自由主义作家——契诃夫和波塔卞科……"[40]

自从 90 年代初出版了波塔卞科的《正确的见解》、《书记官大人》、《现役》、《并非英雄》几部作品，几种令人反感的评语：《并非英雄》的歌者，典型的自然主义者……立刻与名躁一时的波塔卞科联系在一起。作家最有名的小说《并非英雄》的标题，以后不仅成了波塔卞科创作的基本倾向的标志，而且是整个文学时代的旗帜，它被解释为作者对"并非英雄"的同情感的一种表露[41]。这好像是波塔卞科向那些感到"需要英雄主义精神"的人发出的挑战。

然而，这是误会。这部小说的标题所包含的并不是非英雄化的宣言，而是一种讽刺性的嘲笑。标题《并非英雄》一词是带引号的，其意义表现了小说的全部内容：那个被称为"不是英雄"、自己也不贪求英雄名号的人，才是真正的英雄。换言之，小说作者不是歌颂非英雄化，而恰恰是向现代人指出，按他的见解，谁才是真正的英雄。波塔卞科力求遵循寻找"当代英雄"的历来传统，阐明这种英雄性、"先进性"（字眼引自小说《并非英雄》）的实质。

至于说，按照作者的意见，90 年代初，就能看到英雄主义、"先进性"，则是另一回事。这里应该探讨的是读者青睐波塔卞科何以形成高潮和不能持久的原因。

作为长篇小说，即使按照波塔卞科本人的创作标准衡量，《并非英雄》写得也是不和谐的。作者描写得最成功的是彼得堡文学和报刊界，主人公、地主德米特里·彼得罗维奇·拉切耶夫离开七年之后又陷入其中。这里既有小说家波塔卞科的自传性题材，为了挣钱糊口不得不匆忙写作大量的时髦作品，也有我们所知道的不是"为了思想"，而是为了"吃饭问题"而工作的整个新闻记者群体，他们组成了一支"欢快－嘶哑、忧郁－咆哮、温情－感伤的齐声合唱团"（请注意这种概括性尝试和时代说法，类似情况也见之于波塔卞科的其他作品）。

主人公拉切耶夫及其同道者——认真负责的出版者卡尔梅科夫和自由主义的女财主维索茨卡娅代表了作者、甚至他那个时代的读者的基本要求。他们，首先是拉切耶夫，被赋予了与波塔卞科本人的观点相近的思想和见解。关于毫无原则的新闻记者，拉切耶夫说道："应该让他们一定要感觉到自己是受排挤的、被鄙视的人……可是在我们这里，他们却觉得自己几乎是当代英雄。"[42]这样，真正的英雄（以作者的观点来看）否定了虚假的英雄。

小说作者采用了经典的、屠格涅夫式展开形象的形式。主人公是以成熟的、定型的人物出现的，但是我们从他以前的历史中了解到，他是在怎样的背景下和与什么力量对抗中成为这个样子的。我们知道，拉切耶夫在大学时代"曾为俄国正派人所常有的心病而痛苦——不知道将自己的精力用在什么地方才不至于白白耗费生命"。他曾经从首都回到自己的庄园，有关他的传闻"几乎把拉切耶夫描绘成把自己的全部力量贡献给慈善事业的英

雄"。叙述离开家乡七年之后重新归来的拉切耶夫的观点，乃是作者的根本目的所在。

拉切耶夫怀着尊敬的心情评说上一代的英雄——显然是民粹主义者——但是他作为一个普通的正派人并不能建立什么功绩。做善事，而且是每个人都力所能及的善事——其实这就是他的全部计划。尽管他强调说"……我远非英雄，相反，我是一个迁就人的一切弱点的人"，但读者不会怀疑，在像拉切耶夫这样的人身上，作者看到了"当代英雄"。

"赞赏文化补偿活动及其英雄——'平凡人物'"——批评家诺沃波林这样评定波塔卞科作品的激情[43]。拉切耶夫所做的事情是典型的"小事"，但是，认为宣扬"小事"是波塔卞科创作的主要目的和基本主题，这种已成定论的意见还需要作更确切的分析。

波塔卞科有不少这样的作品，其中既没有"小事"，也没有英雄人物，可以说只有反英雄。比如，他的长篇小说《精明的见解》(1890)就讲述了一个知识分子的新变种的故事，此人对几十年以前流传下来的"理想"不屑一顾，成了一个厚颜无耻、工于算计的精明人。可以说这是一个古代就有的"新俄罗斯人"。这部小说以及波塔卞科类似的作品，如《书记官大人》、《使命》、《退休》、《残酷的幸福》证明，作家对反英雄形象的描写远远胜过对于正面形象的塑造，比如像拉切耶夫那种类型的、"并非英雄"的正面人物，理想化的司祭奥勃诺夫林斯基(《现役》)，或者中篇小说《将军的女儿》中的女主人公，乡村女教师克拉芙吉娅·安东诺夫娜等等。

寻找时代英雄是波塔卞科贯穿始终的题材，虽然这一题材常常以探讨反英雄形象的形式表现出来[44]。英雄和非英雄的问题孕育出他许许多多的作品和人物，献身于"小事"的"热爱劳动和精力旺盛的"、"讲究实际和精明能干的"[45]英雄，在波塔卞科塑造的这一现代人画廊里只是个别现象。

例如瓦·涅米罗维奇－丹钦科也是按照这样的模式——处于作品中心的英雄主人公和跟他对立的反英雄——构建自己关于现代生活的小说。在长篇小说《狼吞虎咽》(1897)中，安娜·彼得罗夫娜·科捷里斯卡雅起初是读着杜勃罗留波夫的文章成长起来的医士，后来是帮助农民在饥荒之年将全部财产散发出去的女地主，接下来被掠夺成性的商人搞得破了产，成了孤儿院的管理员。"我很激动"，叙述者－新闻编辑说道，"一个正人君子出现在我面前，那么长时间以来，这些人总是受到那些头脑愚蠢、心灵卑鄙的人嘲笑……在这歧视和嘲笑的恶臭毒气中，这些'为他人操心的世俗之人'曾一度驯服地背负着自己的命运，但是，破坏性的历史剧变或者人民的苦难召唤她们去工作、去劳动、去建立功勋的时刻正在到来"[46]。

同时，反英雄——乌科尔阿库尔，县城居民这样叫他，别兹缅诺夫及其几个帮助父亲发财和掠夺乡邻的儿子——也在行动。

读者对波塔卞科、涅米罗维奇－丹钦科、斯塔纽凯维奇塑造的正面的、理想化的主人公的活动方式的兴趣，是与一定的历史阶段与时并进的。但是，寻找时代英雄的热情要比

作家在他那个时代寻找"先进性"的某种表现形式更强烈。波塔卞科所运用的情节构成、结构、冲突、性格和背景描绘的种种手法并不仅仅属于他一个人,这些手法具有强大的生命力。命运的嘲讽是:波塔卞科真诚地力求遵循优秀的文学传统和范例——"从社会现存的人士和已经出现的意向中……塑造理想的典型,以作为寻找榜样的人们的倡导者"[47];而在生活中没有条理、优柔寡断[48]的他,却在自己的小说中试图揣测和歌颂时代英雄,并谴责缺乏英雄气质的一代人。然而……历史却对他有所忽视,而更加青睐契诃夫——这位选择了完全不同的文学立场的作家[49]。

契诃夫的剧本《林妖》(1889)的中心人物赫鲁绍夫和波塔卞科笔下的拉切耶夫一样,埋头于一些仿佛微小的、但是具体的事情(如森林、泥炭)。这一点始终与波塔卞科的主人公相同,而在其他方面则有本质区别。

在剧本的前三幕中,林妖就比波塔卞科的主人公有趣得多。他的天才、热情、"开阔的思想"使他与众不同:他一面种树,"头脑却一下子跨越了整个俄罗斯,向前跨越了十个世纪(《戏剧集》,第3卷,34页)。《林妖》的前三幕建立在真英雄与假英雄、反英雄的相互对立的基础上。以后,波塔卞科在自己的作品中就采用了这一模式。契诃夫着重肯定自己的主人公有魅力的品格,可以说,他用他的武器,在这一领域战胜了波塔卞科。

但是,对于契诃夫来说,比塑造典型、塑造时代英雄的形象更重要的是另一种文学观点。我们给这种观点下这样的定义:即研究人在世界上定位的本性。在这种情况下,对英雄性、"先进性",对真理知识的任何追求——总之为确定人的本质所采取的任何形式,都必须经受对真实性和恒久性的检验。

赫鲁绍夫从一开始就与有些人认为富有思想的定义格格不入:"民主主义者,民粹主义者……难道真的是严肃认真、声音颤抖地谈到这件事吗?"(Ⅻ,157)——正是因为他从这类言语中看到了遮掩人的真正本性的标签。而在剧本的最后几幕,因为朋友的自杀而感到震惊的赫鲁绍夫有了对他自己来说某种重大发现。他承认:"如果人们一本正经地认为像我这样的人也是英雄……那么就意味着山中无老虎,猴子称大王,没有真正的英雄、没有天才,就没有人能把我们从这黑暗的森林引领出去……"(Ⅻ,194)林妖发生的变化,其实质就是否认盲目乐观,不再对自己的"真理"的绝对性深信不疑,承认以前觉得清晰的东西实际上是复杂的。而在以后的剧本中,契诃夫一般来说放弃了中心主人公作为作品各种问题的集中点的这种模式。

波塔卞科笔下的拉切耶夫意识到自己是"平凡的人",并且领悟到,功绩、牺牲、伟大事业——所有这些机会都与平凡的人擦肩而过,因而他要彻底地解决一切问题——即在自己的发展过程中,就在这里停顿下来。与盲目乐观、相信自己的真理的波塔卞科的主人公相比,契诃夫的主人公具有另一种品格则不是无缘无故的。在人物身上肯定的是艺术世界的另一种概念。同契诃夫的其他大多数主人公一样,林妖经历了从"好像是"到"原来是"的

过程。《决斗》(1891)中的两个中心人物经历了人生道路，最后承认："谁都不知道真正的真理。"

在这样的艺术世界里，"时代英雄"或者简单说"英雄"的明确性已成为相对的了，通常不符合"真正的真理"的标准。关于这一点，契诃夫一向是不倦地加以提示的。

文学人物的不同概念决定了人物塑造的不同原则。在契诃夫的世界里，那些贪求"时代英雄"、"功勋人物"称号的人，似乎必定会伴随着讽刺[50]。而在波塔卞科的世界里，这种贬低"英雄性"的手法却是不可能的：在那里，中心人物、正面人物之外的其他人物才是讽刺的对象。

比如，波塔卞科的主人公拉切耶夫和维索茨卡娅说，帮助人应该是有道理的，应该明白他真正需要什么(《并非英雄》第2部，第4章)。拉切耶夫满怀信心、郑重其事地说着不仅仅谈到平凡的人是怎么做，或者应该如何帮助人民，而且还谈到文学、家庭关系等等，维索茨卡娅则赞同地聆听着。过了几个月，契诃夫在中篇小说《妻子》中就同样问题展开了一场争论。小说的主人公索波里医生谈到，与人民的关系"应该是务实的，应该建立在打算、了解和公正的基础上"(Ⅶ,479)；在饥荒之年，不仅口头上，而且行动上表明自己是一个人。但同时又仿佛顺便谈到了这位医生，说他有肥大的脚后跟，经常借别人的火柴，自己的火柴常常丢失。这样的细节与波塔卞科的主人公联系起来，那是不可思议的，在他的主人公身上，思想和日常生活是没有联系的。

关于波塔卞科的剧本《生活》(与谢尔盖延科共同创作)，契诃夫后来指出，其中有许多"莎士比亚风格"的格言，却缺少"日常的鄙俗事物穿越格言和伟大真理来到世间的场面"(《书信集》，第5卷，252页)。同样，在波塔卞科的散文中，主人公说出真理，作出判决，而日常的鄙俗事物仅仅是轮流出现的箴言的根据。

而契诃夫的主人公，甚至当他们谈论"深奥的事情"时，作者也会让他们脱离周围的日常生活。谈论正确帮助人民的问题，马上又说到"肥大的脚后跟"和丢失火柴；哲学、社会、政治问题的争论不是与日常生活细节分割开来，而是融合其中，仿佛与它们同时进行[51]。酷似生活的虚构这种文学新阶段，完全"不加选择"的日常生活画面，就这样不经意间创造出来。谈论"重要的事物"与"不重要的事物"同时进行，掌握这种方法的不仅契诃夫一人，在这个问题上，批评家对许多同时代人——那些自然主义者－摄影师们提出了责难[52]。"像生活原本的样子"表现生活，不是将种种现象明显地划分为重要的和不重要的，而是以不加评价的、没有倾向性的方式描写日常现实生活。90年代初，整整一批作家在契诃夫之后或与他同时，已掌握了这种艺术方法。但是，与这些作家不同，在契诃夫那里，世界的丰富性、现实生活及其细节——这是他以自己的创作进行争论的论据。这是一场与多数同时代人所共有的幻想、与对"真理"知识的虚假追求、与方向的局限性、与不愿意也不善于将自己"对事物的看法"、与周围鲜活的生活加以对比的争论。契诃夫作品的美学是与他的"世

界观念"紧密联系在一起的，这种美学向同时代人提供了"正确提出问题"的方法。

将契诃夫的"有缺陷的"主人公与波塔卞科的"无瑕疵的"主人公(90年代评论概述的通常特点)加以对比，这样，较之将作者的观念作比较更重要。自然主义作家局限于设置具有"时代英雄"的现实特征的人物，而在现实主义作家那里，主人公只是作者的世界幻影的一种反映。他们所创造的人的艺术模式，是同读者－交谈者对话的出发点。这种模式包括在表现作者的感知、态度、评价、创作勇气的广泛的方法体系之中。

3



1892年彼得·德米特里耶维奇·博博雷金(1836—1921)的长篇小说《瓦西里·焦尔金》出版后，又展开了一场主人公问题的大讨论。科罗普切夫斯基将自己评述博博雷金的长篇小说的论文题名为《新型主人公》；沃隆斯基在《俄国思想》杂志上发表的匿名文章，与其他评论者一道对《瓦西里·焦尔金》的主人公性格进行了分析[53]。

1931年，鲍里斯·帕斯捷尔纳克自称是"博博雷金主义者"[54]。这种表白看起来令人奇怪，因为博博雷金已经于十年之前死于瑞士，他的作品似乎早已被人忘记，其主题也是属于过去的世纪；而四年以后，作家唯一一部在苏联时期出版的专著，也遭到了官方否定性的评价："博博雷金——资产阶级合法马克思主义者，是目光短浅的思想家……是被革命运动的发展吓破了胆的自由主义者"[55]。

显然，对于帕斯捷尔纳克来说，博博雷金的功绩仍然存在：如人们所认为的那样，是他把"知识分子"的概念引入了俄语的语境，而且，恰恰是他把这一专有名词确认为是俄罗斯社会历史特有的现象，而其他国家还不知道与这一名词完全相符合的词含义是什么[56]。后来，帕斯捷尔纳克描写20世纪俄国知识分子的小说，在类型上与过去一个世纪描写知识分子精神探索的作品有密切关系，其中也包括博博雷金的小说。

一般来说，博博雷金在文学声望上并不走运。将近六十年不间断的文学活动，有一百卷之多的丰硕创作成果，曾给他带来广泛的声誉，却没有赢得读者的青睐，也没有受到严肃批评著作的关注，只有反复出现的标签："经验论者"、"摄影师"、""政论小说家"，这引起博博雷金对自己命运的痛苦抱怨："十五年的冷遇，二十五年的挖苦。"[57]他的名字几乎成了一个普通词汇："博博雷金式的创作"，就是说，匆匆忙忙又写了一部反映当前大众关注的问题小说；"博博雷金主义"，即对现实生活的表面摄影。

同时，维盖罗维奇以前作出的评论，还完全保持着他的影响力。他写出了他所获得的不同印象，这取决于我们对博博雷金的某些作品还是对他所写的全部作品所作的评估。有些东西看上去显然是个别小说的缺点，但如果从整体上去把握他的创作，那么这些缺点则

具有完全不同的意义:"他的创作的许多特点只能在其作品的总体中体现出来。"[58]

从长篇小说《可信赖的美德》(1870)开始,博博雷金就成了俄国社会正式的、认真的风俗派作家和新闻编辑。他认为(他在《回忆录》中谈及这个问题),他正在填补屠格涅夫留下的壁龛:写大众关注的、反映俄国现实生活的小说。与屠格涅夫的《烟》不同,作者在这部作品中看到的是"仇恨和暴露",他选择了另一种基本目标:做世界的"客观画家"[59]。作者故意从所描绘的画面中退出,对他所描写的事物态度保持客观、不予置评,对大城市生活(如《中国城》)、卖淫现象(如《夜晚的牺牲品》,博博雷金后来说过,库普林步他的后尘写了长篇小说《亚玛》)、劳动与资本(如《牵引力》)等题材特别感兴趣,这都为博博雷金带来了自然主义者、俄国的左拉信徒的名声。在其他许多标签中,只有这一个永久地粘贴在作家的名字上。

但是,他不只一次坚决反驳了有关他模仿法国自然主义小说家的责难。博博雷金颇有道理地指出,将自然主义引入文学的根本不是左拉,在认识左拉之前,他自己就已经写出了好几部小说。他在自己那部内容丰富的、很有分量的文学史著作《19 世纪的欧洲小说》(1900)中,对左拉及其创作方法给予了应有的评价,并且提出了一个无论对他本人还是对整个俄罗斯文学来说难以接受的极端性术语:"实验小说"[60]。

关于博博雷金作品的自然主义性质,可以不从狭义的流派角度分析(在他的散文中存在着与"实验小说"相似的特点,但是并不那么多,而且只是在他创作的某个时期),而从对自然主义艺术的一般理解上去谈论——即把自然主义看作是纯粹的拟态艺术,艺术家集中于大众所关心的问题和表面现象,并且对所描写的事物的实质没有深刻的个性洞察。早在 19 世纪 60 年代,列夫·托尔斯泰就曾给博博雷金写信谈到过这个问题,早在指责左拉学说之前,托尔斯泰就看清了博博雷金"社会学"小说的局限。托尔斯泰写信对博博雷金说道,艺术家的目的不是"社会问题";写小说仅仅是为了让人们读它们的时候能够"去哭、去笑,去热爱生活"[61]。现代读者读博博雷金的小说时既不哭也不笑:因此,在他的小说中,缺少作者的痛苦、仇恨、欣喜、情感——总之,作家有意识地把这些成分排除掉,认为这妨碍他解决主要的任务。在他走上作家道路之初,他就明确表达了这一宗旨:"扩大范围,将大量材料带入俄国社会史册——不带任何先入为主的偏见,不故作聪明,不虚假地美化和夸大"[62]。

对完成这一主要任务的气魄和始终不渝的精神不能不作出应有的评价。总体上,博博雷金的小说提供了俄国社会精神生活的罕见的全景图。他进行争论时的那些忧虑、冲突,他的小说主人公的自白,他身边发生的国内那些事件,跨越了长达六十多年的时间——从尼古拉一世时代到第一次俄国革命及其后很多年。为了他实际上所完成的一切,给予他作品应有评价的有列夫·托尔斯泰("博博雷金极其敏感")[63]、契诃夫("博博雷金是一个严谨勤劳的人,他的小说为研究时代提供了大量材料")[64]、列昂尼德·安德列耶夫("在俄国自我

意识的发展过程中，博博雷金功绩巨大，不容置疑"）[65]。

至于他对他记录下来的俄国有教养社会的精神追求的变化的洞察有多么深刻，那又另当别论。博博雷金并不追求特别的深刻性，他说："……我是粗放地而不是精细地发展……我从来不在词句、色调、风格上花费力气，而是轻松地写作，不勉强从自己身上挤出什么东西，而是按照创作本身的程序前进……"[66]

几乎所有的事件，不等它结束，思想潮流和动荡已平静下来，博博雷金总是以新闻采访的高效能第一个写出来，确实很匆忙，但是先于别人及时地发现了很多作品。不愿附和任何一个政党的观点，只集中于一种思想——最神圣的东西，这在同时代人看来是小说家博博雷金很大的缺点："领悟了一切，却没有领悟到应该领悟的任何东西。"[67]他既受到来自右的（如维克多尔·布列宁的模拟性作品的多次嘲讽），同时又受到来自左的极为严厉的批评（例如维拉·扎苏里奇的文章，评论小说《按其他方式》的措辞极为尖锐，列宁还在讲话中表示支持）[68]。在庸俗社会学时代，他作为资产阶级和自然主义者的辩护士而受到痛斥。只是在最近十年才有人试图为作家"恢复名誉"[69]，寻找其文学遗产优缺点的论据。

如今，他的"资本主义"小说系列《生意人》（1873）、《中国城》（1882）、《瓦西里·焦尔金》（1892）、《公爵夫人》（1897）等，引起了特别关注，尤其是相隔十年的中间两部作品《中国城》和《瓦西里·焦尔金》。"文明资本主义的歌手"、"自由主义妥协派分子"是不能理解马克思主义的正确性的……这些评语出自苏联时期论述博博雷金的一部专著之中，现在，根据与这位作者所见不同的另一种历史逻辑，就需要重新回到作家的立场上，更认真地审视他的论据。坚定的自由主义、进化论、否定极端，确实与博博雷金的立场不可分割，可是，现在这些不应该首先被看作是作家头脑清醒、理智健全的表现吗？

从博博雷金的小说中可以了解这样一些东西：伟大的俄罗斯文学从其旁边经过，或者不认为这些东西有什么特别意义，或者只是用轻蔑的速写敷衍一下。在他笔下，俄国商人、实业家、资本家都是走运的胜利者。不论在社会舞台上，还是事业上，还是在爱情上，他们在一切方面都超过了显要的官吏或贵族：19 世纪 80—90 年代之前，俄国生活提供了不少这类角色更迭嬗替的例子。但是，与前辈们不同，这既没有引起这位小说家的忧伤，也没有引起他的遗憾和鄙视。博博雷金平静地承认现实，他对这样的主人公感兴趣，而且常常表示好感，虽然资本主义的罪恶，尤其是原始积累时期的罪恶，他看得一清二楚。

《瓦西里·焦尔金》的主人公引起了读者和批评家的兴趣，但并不仅仅是这一点。小说吸引人的是它所展现的俄国现实生活的广阔性和五光十色（尼日尼哥罗德的集市、特罗伊茨－谢尔盖大修道院的朝圣、分裂派教徒的村庄、伏尔加河畔的贵族庄园）——从已经成为过去的或者保存在偏僻角落的事物到刚刚诞生的新鲜事物无所不有。博博雷金的小说"结构"中的基本色调是列举和综合。错综复杂的情节进展得从容不迫，或者稍稍勾勒；场景描写一个接着一个；在肖像、室内陈设、自然景物描写上，大多不是着重典型细节或者鲜

明特色，而是详尽的列举。博博雷金的自然主义就体现在这里：当外部的商品世界还没有成为作家所创造作品的内部世界时，拟态描写的初级基础阶段尚处于优势。

但是，首先令人感兴趣的是标题人物，评论界认为他是“新型主人公”。《瓦西里·焦尔金》有意识地与俄国商人形象的传统处理方法唱反调，这部小说中的文学争论，特别是接近结尾时，是毫无疑义的。博博雷金的主人公们读过谢德林和乌斯宾斯基的作品，知道科鲁巴耶夫和拉祖瓦耶夫，对商人的一般文学评语——“资产者”、“猛兽”、“富农”、“蜘蛛”——他们是熟悉的。但是，主人公对所有这一切可能的定性都坚决地加以拒绝。同时，作者在整个作品中也力图推翻已经形成的传统，塑造一个个出身农民的俄国商人复杂的、引人同情和感兴趣的形象。

然而，为了解决新的任务，同波塔卞科一样，博博雷金并没有创造出新的艺术语言。他广泛运用他的前辈已经用过的、读者熟悉的方法。在性格学中，首先在主人公的描写中，这就是心理上的二重性，主人公身上两种原则的斗争：“五戈比的铜币”和“思想”的斗争。有才干的企业家、成功的商人焦尔金，打算让他所拥有的一切不仅仅靠赚钱，而是靠合乎上帝的心意、有利于国家的思想活跃起来，尽管他在与自己的本能作斗争：“我身上有两种力量在斗争：一种是凶恶的，另一种是真诚的。”[70] 半个世纪之前，另一个“时代英雄”曾这样沉思：“有两个人活在我身上……”在描写焦尔金与妇女的关系时，也采用了同样的手法：“肉体上的”吸引和“精神上的”吸引之间的斗争决定了小说第二部的情节。通过内心斗争和辨证发展过程来表现主人公，使用这种直到那时仍不被俄国文学所重视的描写对象的处理方法，是博博雷金的功绩。后来高尔基研究他这部小说的经验并非偶然，高尔基本人承认，在自己的《福马·高尔杰耶夫》中，很多方面是步《瓦西里·焦尔金》的作者之后尘[71]。

博博雷金活过了所有的同龄人。他离开了文坛，他因批评界对自己估计过低，对其实际功绩避而不谈、贬低其“实际分量”而深感委屈。下一代作家中，他对契诃夫和高尔基的声望特别嫉妒。在“高尔基的地狱”中，他看到了文学上的普加乔夫气质，看到了无业游民反对知识分子的暴动。博博雷金也完全不接受戏剧家契诃夫，他说《三姊妹》是“纯粹的神经衰弱”；说《樱桃园》是“刺耳的剧本……不停的神经质颤抖”。他对契诃夫散文的见解，同样表现出保守的眼光和十分独特的非难：作家没有描绘出“广阔的画面”，在他的人物中没有“高大的、英雄的”形象[72]。

博博雷金执意要以自己的一些手法与契诃夫的手法进行对比[73]。19 世纪 80—90 年代的同时代人，细心地关注着他们彼此的作品，有时还仔细分析相似的情境、相似的主人公。比如，《瓦西里·焦尔金》的女主人公卡列丽娅，一个无私的、心灵纯洁的人，在救助贫农有病的孩子时，感染白喉而死亡；面对这种情况，她成了亲近的人欺骗的牺牲品。在契诃夫早几个月写成的《跳来跳去的女人》中，作家将自己笔下的狄莫夫医生——女主人公的丈夫置于同样英勇感人的情境之中。但是，这里却有本质的区别。契诃夫在关于自己的“伟大人

物"的故事中不妨来点轻松的讽刺，避免多愁善感，与其保持着距离。而卡列丽娅只是作为一个正面人物展现在焦尔金的热烈感受中，结果她的形象成了单色调的、甜腻腻的。所以，问题不在于博博雷金指责契诃夫没有发现自己周围的英雄，而在于对待英雄行为的方式不同。

描写英雄行为时不怕给以讽刺——这是作家高度勇敢的标志。和另一个"时代英雄"的探索者波塔卞科一样，博博雷金没有达到这样的高度。

热中于幸福的结局，这是小说家博博雷金另一个显著特点。他的小说中有不少死亡，经常发生自杀，但是结尾几乎肯定是作者令人振奋地相信善的法则一定胜利。《中国城》、《瓦西里·焦尔金》、《公爵夫人》等等都是这样结尾的，与契诃夫的明显区别就在这里。

博博雷金的瓦西里·焦尔金或许可以说是《樱桃园》中的商人洛巴兴的文学先驱之一。农民孩子瓦西里·焦尔金曾在伏尔加河岸边幻想：有一座庄园和公园该多么幸福啊！那些老爷们甚至都不让他到那里去。小说结尾时，产业转到他的手里，同时，他还娶了破了产的地主的女儿为妻。而契诃夫恰恰把《樱桃园》建立在拒绝似乎拟定的"幸福结局"的基础之上，迫使那个幸运的商人思考"我们不如意的生活"，并且没有以他个人的幸福结束剧本。

是想迎合读者的传统期待，还是力求反其道而行之，从而揭示与文学的刻板模式相比现实生活更深刻的复杂性，将自然主义与现实主义、才能和天才区别开来的界限就在这两者之间，并且，这条界限也决定了留在后代人记忆中的博博雷金那不大令人注目的、使他感到屈辱的命运。

博博雷金遭到了失败，确切地说，在他认为有重要意义的问题上——革新风格、结构、题材——他没有成功，但无论如何，在同他一起进入俄罗斯文学，并且直到今日仍保持着其意义的那些新因素方面，他得到了认同。

4

19 世纪最后十年初期，波塔卞科和博博雷金那些提供"时代英雄"变种的小说在读者中间所取得的巨大成功，证明了传统文学需求上的惰性。19 世纪 90 年代，涌现出新的文学名声，并且，由于作家创作了这样那样类型的**英雄典型**而得到巩固。职业和社会成分多样性——例如斯塔纽凯维奇的短篇小说中"海上"英雄，马明－西比利亚克的淘金者和粮商，库普林的早期特写中的军人，加林－米哈伊洛夫斯基和吉穆科夫斯基的中学生和大学生。民族的多样性——例如，以前的政治流放犯谢罗舍夫斯基和塔纳勃戈拉斯的短篇小说中的雅库特人和楚科奇人，尤什凯维奇的中篇小说中的犹太人……

为保留文学趣味的这种传统方向，有几种因素在发生效力。过去几十年的威望在产生

影响，读者、批评家、作者也习惯于将文学中的最重要的因素与塑造"时代的典型代表"——"时代英雄"的形象联系起来。对"故事"和什么人发生的这些故事的兴趣，简直连读者的这种"基本本能"也在起作用。

同时，不过是"时代英雄"已不再令人满意，在文学中对英雄性格的期待已成一种强烈愿望，真正的新的文学意向以及传统趣味就在这里表现出来。契诃夫的人物非英雄化已不能令读者和批评家满意，作者形象不容置疑的英雄主义特征（果敢地打破读者和批评家的期望，勇敢地、坚持不懈地实行自己的路线），契诃夫初期的现实性作品大都被明显缺乏英雄特色所掩盖。公众和批评界继续期待着英雄主义精神的明显体现——英雄人物。高尔基笔下的无业游民、浪漫主义传说和诗歌中的主人公对这种期望产生了影响。

90 年代存在着几种产生"英雄狂"的特别根源。其中之一就是俄国读者大众的社会心理。这种丧失了任何独特性和稳定性、被单调的感受和贫乏的个人生活最大程度压抑着的社会心理，仿佛处于"对英雄持续不断的期待状态"之中[74]。米哈伊洛夫斯基曾用这样的话评价中世纪的"群众"，阐明了十字军远征时代经常涌现出"英雄"的原因。主要指的是自己的同胞和同时代人，要知道这位民粹派长者首先是将他的英雄与群氓的理论与俄国的现实进行对比。契诃夫在他的中篇小说《一个默默无闻的人的故事》的女主人公身上，表现了"渴望英雄"这种现代的独特心理现象。"您想像我是英雄，我有某些不同寻常的思想和理想……"她心爱的人指出了她的错误。他自称是"谢德林笔下的英雄"，而她则愿意把他看作是"屠格涅夫风格"的英雄。

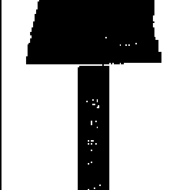
在这些期望的气氛中，即在文学主人公中将另外两种英雄的概念——时代英雄和英雄个性——结合起来，90 年代的许多政论应该起了相当重要的作用。这就是米哈伊洛夫斯基的论文《英雄与群氓》（有单行本，也曾收入文集）屡次再版的原因。1890 年开始发行的巴甫连科夫的系列丛书《优秀人物的生活》以自己的方式回应了读者的这些要求。在同一个巴甫连科夫的出版物中，1891 年托马斯·卡莱尔的《英雄，英雄崇拜和历史上的英雄主义精神》一书的问世是其中最重要的事件。"世界史……就是伟大人物的历史。他们，这些伟人们，是人类的领袖、教导者、榜样，从广义上说，就是所有人民群众所渴望实现的一切的创造者"[75]。英国的传教士哲学家的这种思想落在了 19 世纪 90 年代初俄国最适宜的土壤上。半个多世纪后，别尔嘉耶夫回忆起了他阅读卡莱尔的书时所感受到的"震撼"[76]。别尔嘉耶夫在自己的第一本书中划分出部分章节，阐明了米哈伊洛夫斯基的英雄与群氓理论与"卡莱尔精神中'英雄'崇拜"的区别。"一部由一位大艺术家、思想家创作的，在艺术和审美方面很吸引人的作品"[77]——当时他是这样评价卡莱尔的书的。

卡莱尔这本书的思想和风格本身对年轻高尔基的浪漫主义作品的影响至今仍估计不足。继早期的批评家之后，今天的研究者仍在继续争论他的特写和短篇小说中尼采哲学的特征问题[78]。同时，高尔基早期的传说和诗歌中与英雄和群氓对立的思想既可以用尼采哲

学，也可以用卡莱尔的英雄闪闪发光的隐喻加以解释。

"伟人确实永远是天上的闪电；其余的人就仿佛期待着可燃烧的物质一样期待着他，然后，他们自己燃烧起来"；英雄——"世界之光，世界的牧师，他就像神圣的光柱，在笼罩着黑暗的时代荒漠的漫漫长途中引领着人们"[79]。卡莱尔的这些隐喻，特别是在《伊则吉尔老婆子》关于丹柯的传说中，及之后在长篇小说《母亲》和特写《列宁》中都能见到。

稍晚，高尔基承认，他"完全沉湎于对英雄的渴望中"[80]。这里，英雄不是按照米哈伊洛夫斯基的意思——利用群众本能的操纵者，而显然是按照卡莱尔的意思——"火柱"去理解的。之后，高尔基写道，俄国英雄精神的理论家们正是跟着卡莱尔前进[81]。1891 年，这本为人熟知的书出版了单行本，对此高尔基当然不可能不知道——这正是他最初的文学尝试，创作《马卡尔·楚德拉》、《伊则吉尔老婆子》、《鹰之歌》的象征性的浪漫主义形象的时候。90 年代末，高尔基的主人公已成为文学批评意义上的"英雄中心"的独特标准。



19 世纪 90 年代和 20 世纪最初十年，社会心理的另外两种巨大推动力——尼采哲学和马克思主义——在散文中的代表是两类与此相应的主人公，尼采哲学的俄国信徒和马克思主义者。

塑造俄国尼采思想的追随者的优先权仍然非博博雷金莫属。起初，基本上还局限于主人公。尼采哲学信徒的口头宣言：小说《转变》中的"谷仓里的苏格拉底"科斯特里岑就鼓吹反对"流口水的利他主义"、社会主义的"贫穷病弱"的道德（高尔基的《福马·高尔杰耶夫》中的雅可夫·马亚金说过许多类似的话）。主人公心理、性格和行为中的尼采哲学的特征——这是塑造这类"典型"的另一阶段。从高尔基这些早期作品如《过路人》、《瓦莲卡·奥列索娃》、《木筏》，到库普林的《决斗》中的纳赞斯基、谢尔盖耶夫－青斯基的《巴巴耶夫》和阿尔志巴绥夫的《萨宁》中的标题人物，作为"时代典型"的俄国的尼采信徒引起了世纪之交的批评家的关注。与这类主人公相适应，作者与人物的关系问题解决起来同样直接和简单，比如在不同情况下，涅维多姆斯基评价高尔基是"天生的尼采信徒"[82]，指的就是高尔基，而不是他那些按照尼采的学说思索和行动的主人公。

几乎同时出现了把俄国马克思主义者作为"时代典型"来描写的作品。大家知道，俄国民粹主义者与初期马克思主义者的论战导致为俄国要不要走工业生产道路的争论。艾尔杰里首先在俄国文学中描写了这场争论（中篇小说《沃尔洪家的小姐》，1882），因为他不理解马克思主义的真正实质，而立刻受到普列汉诺夫的批评[83]。差不多过了五年，艾尔杰里回到了中篇小说《斯特鲁科夫的前程》（1895—1896）的主题，这是他完成的最后一部作品。主人公阿列克赛·斯特鲁科夫（"一个有大学毕业证书，但却还没有修完规定课程的贵族"）[84]幻想着从欧洲回到家乡后去农村工作，"逐步提高人们的觉悟、法制观念和富裕程度，以不流血的牺牲、文明的力量完成一些实实在在的任务"。在这些活动中，他遭受了挫折，对他来说"一切都完了"，于是从轮船上跳进了伏尔加河。他的挫折表明，"他没有跨越从马克

思到俄国农村现实的桥梁"。肯定地说，艾尔杰里对马克思一点也不了解，"他发现对自己所描写的对象缺乏足够的认识和理解"[85]。然而，问题不在于鼓舞主人公的那种时髦理论的具体素养如何，按照艾尔杰里的看法，只要一接触俄国、尤其是农村的现实生活，任何理论都要垮台、消亡、变味。在《斯特鲁科夫的前程》中，争论的对象不是马克思关于地租的学说，如同时代人和以后的读者所感觉的那样，而是"透过书本、理论的三棱镜"去观察生活中的俄罗斯人。

如果说在艾尔杰里的小说主人公身上与马克思主义的联系还是表面的，还缺乏明确的具体性，那么第二年，1897 年，就出现了一系列以马克思主义者作为时代典型的作品。

维拉·札苏里奇评论博博雷金的长篇小说《按照另一种方式》(1897)的那篇尖锐的文章证明，如同当时普列汉诺夫关于艾尔杰里的"马克思主义者"的那段插话一样，某个读者群在热情地关注着对这类时代英雄的与之相适应的描写。的确，博博雷金笔下的"马克思主义者"、年轻的学者舍曼杜罗夫是按照反虚无主义小说的精神塑造的，而马克思主义就如同一股时髦的世纪末潮流出现在博博雷金面前。

刚刚踏入文坛的奇里科夫的中篇小说《残疾人》(1897)和魏列萨耶夫的短篇小说《时疫》(1897)，对这种一段时间内颇具典型性的情节——马克思主义者与民粹主义者的冲突与争论——进行了加工提炼。奇里科夫笔下的民粹主义者把自己的论敌——马克思主义者大学生——称为"黄口小儿"，而他得到的回应是被称为"精神变态者"。但是在作者的评论中可以感觉到他在号召和解："这两个有知识的、诚实的人，本质上同样彼此近似的人，如同一个母亲的孩子，却像敌人，最凶恶的敌人一样，站在那里，准备毫不留情地互相侮辱、污蔑和毁灭他们每个人所珍惜的一切！……"[86]

魏列萨耶夫更严肃、更警觉地审视着"我们这里不久前诞生的教条主义思潮"。在他的中篇小说《走投无路》(1895)中，90 年代中期那些变得显而易见的事实得到了(叙述者、近似作者的)确认。在社会价值的等级制度中，就是说，谁应该被认为是时代英雄的问题，"一切都改变了。最后神圣的名字突然变得暗淡无光，豪言壮语变得庸俗可笑；新的一代取代了昨天的一代……"[87] 在这种情况下，叙事主人公——地方自治局派遣的医生——也就是习惯于根据文学"评论"来评价现实的那位读者，立刻从监视生活转向监视他的评价的主要调节器——当代文学。"文学对过去一切光辉、有力的事物横加侮辱，自认为在维护某种'遗训'；以前它手中那面洁净的旗帜早已变成肮脏的破布，而它还骄傲地举着这个被它玷污的圣物，召唤读者到它跟前来；它带着一颗没有激情、没有信念的枯死的心，谈论着一些谁也不相信的东西……"[88]

这些猛烈抨击多半指的是波塔卞科或者雅辛斯基一类作家。值得注意的是，小说情节中，当情况到了必须给年轻的女主人公出一个对她说来是有决定意义的主意——她该怎么办时，正是波塔卞科在作品中提供的方法发生了作用："去当农村女教师，那时你就站得

离人民很近，可以同他们交朋友，影响他们……”（对比波塔卞科 1891 年写的中篇小说《将军的女儿》中乡村女教师日记中的自白）——这就是全面阐释以前这类“英雄性”的符号！然而，就是那个出主意的人对这种方法作出了自己的评判：“我几乎肉体上受到了折磨：全是夸夸其谈，多么虚伪！”[89]

《走投无路》的年轻女主人公找到了自己的道路：她转移到了魏列萨耶夫的下一篇小说《时疫》（1897）中，我们看到，在自己的朋友、一位大学生的影响下，她成了马克思主义者。魏列萨耶夫文集的注释者谈到了“《时疫》公开的马克思主义倾向”[90]；魏列萨耶夫本人在最后的回忆录中确信，在这一短篇小说中他“无条件地站在了新思潮一边”[91]。

但是，不难发现小说中的主人公——那位很合作者心思的地方自治局委派的医生，听了几个年轻大学生有关马克思主义的宣传，他所表现出来的恰恰是惶恐和警觉。“新学说的残酷性”，“可恶的传染病” 在小说结尾则是对将来马克思主义实践后果的不祥预感：“‘是啊，他们可能会干出什么凶残的事来！’谢尔盖·安德列耶维奇阴郁地注视着暗处，说道”[92]。

探寻作品中的新型主人公——作者思想的主要体现者，使得各个方面迥然不同的作家走到了一起。

从 90 年代中期开始，闯入散文领域并宣告与传统决裂的具有颓废情绪的作家，实质上走了一条实验性的道路：他们提供了“另类的”时代英雄，虽然这类人物与社会问题无关。

《新人》（1896）——吉比乌斯为自己的短篇小说集选用了这样一个很有特点的标题，如同自然主义者的散文一样，新奇仅仅是表面的：关注某一类主人公，而且，在这种情况下也只是关注心理方面的感受。这些人最主要的特点就是：一心一意地想脱离日常生活或者说一般的生活，厌恶所看到的一切，渴望日常生活之外的东西。“奇怪的”、“不可避免的”、“莫名其妙的”、“无法解释的”、“不可企及的”等等——这类词句是评价这些主人公时使用频率最高的：“您知道，必须摆脱人们琢磨出来的那些想法，而应该听从这儿的——她把手在空中挥了一下”（《苹果树开花》）；“向来是只有那些莫名其妙和无法解释的东西才能给他以快乐”（《女神》）；“有一种无上的幸福，对于我们来说永远不可企及，永远不可理解”（《蔚蓝的天空》）[93]。

吉比乌斯的诗歌大体上表现的是同样的情绪（“我渴望我不知道的东西，/ 我不知道……啊，让不曾有的东西发生吧，/ 从来不曾有的……/ 我需要世上没有的东西，/ 世上没有的东西。”），这具有了诗学的新鲜感。而短篇小说却是按照颓废派所痛恨的实证论自然主义所运用的刻板模式构思的。晚些时候，象征主义者的散文才宣告了艺术上的创新。

马克西姆·高尔基推出了他最初几卷《特写和短篇小说》，从 1898 年开始，盼来了空前的成功，他是作为新话语作家而被读者和批评家接受的。大多数人首先在那些新主人公身

上看到了这种新颖，是作家高尔基把他们引入俄国散文，这是批评家早就要求和期待的。还在1894年伊·伊万诺夫先生就指出，契诃夫的主人公属于当代病态的人物，表示希望有另外的主人公来代替这些"神经衰弱者"、"爱抱怨受苦的人"、"怀疑论者－利己主义者"[94]。缅希科夫确认，"在中长篇小说中有一种送葬的味道，解放时代的典型被埋葬了，作为后继者，所有自由的怀疑论者也被消灭了"：或者是博博雷金的"厚颜无耻、洋洋得意的主人公"，或者是契诃夫的"灰溜溜的、疲惫不堪的变节者"，或者是"其他不太有名的小说家的冷漠的、丧失信心的知识分子"[95]。1897年叶·索洛维约夫（斯克雷巴）指出，"新作家"——布宁、奇里科夫等——笔下的主人公身上没有"任何朝气蓬勃、刚健有力、英勇果敢的精神"，他并且与表现"正在进行斗争的人"这一任务作了比较[96]。他还指出，西方文学在"大力宣扬英雄主义和对待人生的英雄主义态度"，并且希望哪怕"有一点点这样的浪漫主义激情能传到我们停滞的现实生活中来"也好[97]。

高尔基的最初两卷《特写和短篇小说集》为评论界提供了集中关注作为高尔基的新事物而进入文学的主人公——无业游民的理由。关于高尔基将自己的主人公"理想化"的观点散布开来，人们指出，尼采是这些主人公的哲学根源。沃隆斯基对新的文学典型的特征作了这样的描述，"人虽饥饿、贫穷，但是却以完全独立而自豪，满怀一种世界性的、全人类的幻想"，并且说，"在文学中至今还没有这样的典型"[98]。在下一个十年之初，评论界已把高尔基称为读者大众的"偶像"[99]。

90年代高尔基作品中的两个原则引起了读者和批评家的思考，这就是英雄闪闪发光的原则（就卡莱尔的意思而言），这一原则表现了作者对以前的"英雄"和"非英雄"的挑战，并引起了越来越激进的俄国读者界的同情。还有就是可靠性原则，它是为了描写"俄国生活典型"中的新现象对大多数读者和批评家来说而存在的。并且，常常是高尔基作品的原始现实——人物和情节——掩盖了现实与作者形象的深层结构关系的复杂（对许多读者来说）体系。

对于同时代人来说，无业游民主题的社会学观点——即把人推向生活底层的那些社会条件——在关注这一问题时是相当重要的。但是，在高尔基之前（卡罗宁、吉里亚罗夫斯基、斯维尔斯基）就用这种观点描写过无业游民。高尔基的人物之所以在很多方面显得新颖，是因为他们决不仅仅是社会的牺牲品，而且是向公认的道德基础、生活方式提出挑战的控诉人，而且在他们那挑衅性的个人主义行为中，常常使人感受到较之当时的文学主人公更接近"自由王国"。但是，把作者对其早期作品中主人公的态度称作是为流浪生活辩护未必准确[100]。

同时，在世纪之交的文学批评中，常常把高尔基与他的主人公等同起来。作家以其人生遭际迷惑了人们，以至于很多读者没有发现或者没有认识到从这些故事中成长起来的作者形象的意义——在他身上，在强有力的造反者的特点背后，隐藏着一个内心矛盾而感

到惶惑、痛苦的灵魂：一方面是对文学想望，同时又厌恶文学的代表者——知识分子；一方面脱离俄国人道主义传统，走向"堕落者"和劳动者，同时又是合乎最新反人道主义理论精神的"超人"崇拜；一方面对群众感兴趣，同时又欣赏蔑视群众的个人。无业游民以其对日常生活方式的无政府主义的否定吸引了作者－叙述者，但他常常又感到对他们实际上抱着一种相反的态度：格格不入甚至恐惧。

高尔基世界的作者的这些复杂矛盾的特点，使他接近于俄国文学的伟大先驱们，而与同时代的自然主义区别开来。然而，对于许多读者和批评家来说，这些特点却被他创造的主人公的形象掩盖了。只有比较敏感的读者，其中包括亚历山大·布洛克，看到，高尔基作品的表层下隐藏着"巨大的苦恼"、"内心的痛苦"[101]。

早期高尔基的细心读者契诃夫也谈到了他的矛盾。他一下就认识到了高尔基身上"不容置疑的才能，而且是真正的、巨大的才能"（《书信集》，第7卷，351页），并指出，高尔基世界的作者"本质上完全没有的恰恰是粗陋，但是却具有细腻、审美的感受能力"（《书信集》，第8卷，11页）。"您天生是个抒情诗人，您心灵中的音色是柔美的……说粗话、吵闹、挖苦、激烈的揭露——这与您的天才格格不入"（《书信集》，第8卷，259页）。在早期高尔基的评论中，这种评价恐怕是独一无二的。

晚两年，契诃夫谈到高尔基的第一个剧本《小市民》时，说它的形式是保守的，戏剧家在强迫新的、独创的主人公"按照旧形式的调子唱新的歌曲"（《书信集》，第10卷，95页）。《海鸥》、《三姊妹》的作者看到了高尔基在剧本出场人物布局上的保守性，剧本把工人尼尔与其余所有的人物对立起来。"剧本的中心人物尼尔塑造得很有力，非常令人感兴趣！……只是不要把他与彼得和达吉雅娜对立起来，让他归他，他们归他们，所有这些极好的、绝妙的人相互独立，各不相干"（《书信集》，第10卷，96页）[102]。问题当然不是赋予所有人物同样的通常语义上的"正面"特点，而是要把戏剧中的重心转移。英雄与非英雄对立——在波塔卞科的小说和戏剧中就是这样。把戏剧冲突的基础归结为一些人物和另外一些人物"对立"，这在契诃夫看来就是文学保守主义的标志（戏剧家高尔基在下一部剧本《底层》中已抛弃"英雄中心"模式）。

世纪之交，柯罗连科——高尔基的文学导师之一，提供了切合实际处理问题的范例。他敏锐地意识到世纪末文学特有的问题：民粹派理论破产的时代，主人公嬗替的必然性。他高度评价契诃夫的创作所引起的变化：不仅仅是新的主人公代替了以前的主人公，而且作者描写人和世界的原则改变了。但是对他本人来说也是对整个文学来说，他认为当务之急仍然是寻找生活中的新英雄（"真正的"英雄，以替代前辈作品中的"假的"英雄[103]，以便把他引入文学）。

柯罗连科对表现英雄主义精神具有始终不渝的兴趣，常常倾心于假定的、有时是寓意的形式，使许多读者认为他是浪漫主义作家。但是，如果把他归入浪漫主义门下，在他的风

格特点之中却没有多少清晰明显地表现。1901 年柯罗连科写了短篇小说《严寒》，这次严寒遍及勒拿河两岸。在彻骨的严寒中，波兰流放犯伊格纳托维奇到原始森林中去救人。不论他的生存还是他的死亡，都显示出一个浪漫主义英雄完美无缺的性格。但是，作家并没有停止在舍己为人理想化的激情上；英雄浪漫主义与现实的、非理想的生活方式形成对比。在《严寒》中，还有一个人物——驿站马车夫领班，在他身上既看不到一点浪漫主义精神，也看不到一点英雄气质[104]，但是他却具有丰富的内心活动。对于浪漫主义英雄来说，这种内心活动却是极为贫乏的，他自己甚至都察觉不到。而作者对自己的英雄那种贸然的勇敢给予了应有的评价，并且谈到了他素有的盲目，因为作者珍视人身上人性最微小的表现。

柯罗连科把“真正的人，不是建立什么功勋，而是具有内心活动的人”，与英雄相提并论，力图“揭示基于群众意义上的人性的重要性[105]，他以自己的方式对当代文学中英雄的必要性的论争作了回应。

5

艺术体制上的刻板、保守和材料的新奇——俄国自然主义的这种特点，不仅表现在文学主人公的概念上，在很大程度上还表现在叙事本身的结构上。在这方面，与其说俄国自然主义开辟了新的道路——虽然仍在探索，不如说顺应于读者公众的传统期望。

比如，博博雷金力图取得优先使用一种文学手段的“专利权”，而在读者的意识中，这一文学手段是属于契诃夫的，于是在新世纪就作了一些口气坚决的说明，这些说明是值得注意的。“在写作上，谁站在托尔斯泰和契诃夫之间呢？……要知道，语言、语气、句子结构、节奏，可不是从天上掉下来的……”接着他就解释，这种节奏是什么：“我完全改变了叙事方式，我是通过出场人物的心理和明智的语言来表现客观事物中的一切的。这一点，您无论从我的哪位前辈那里都找不到。在屠格涅夫、托尔斯泰那里甚至连一点痕迹都没有——完全是另一种样子”（1909 年 6 月给伊兹梅洛夫的信）[106]。1915 年他又给这位作家写信，谈到了库普林的散文：“……比如，当他让读者接受形象化的感悟、思想、情感，并且是通过‘我’这个人物来表现这一切时，我在他那里看到了简直就是我的手法。可不是契诃夫的，而是我的手法，在这种发展过程中，是我第一个把这种手法引入我们的小说中的，那时契诃夫才五岁。我把这种方法称作‘主观的客观化’。”[107]

总之就是通过某种中介，即具体感悟到的意识，以折射的方式将形象、思想、情感推介给读者。现在这叫做“人物视角构成的叙事”、“复合叙述”。当代研究者确认：“19—20 世纪的文学道路是从作者的主观性向人物的客观性发展的道路”[108]。正是通过契诃夫，这种手

法——通过人物的"语气"、"精神"进行叙述[109]，逐步在俄罗斯散文中形成，从而丰富了20世纪的散文。

博博雷金觊觎优先权既有根据，也无根据。

如果翻开他的晚期小说，几乎任何一页上都会发现大量的引号——指出引自人物的想法和意见。比如："他不认为自己是'商人'，而承认自己是来自农民的'有思想的'实干家"；"当焦尔金唤来安东·潘捷列依奇时，那人想说出自己内心的满意，说他真是有幸见到一个'有见解'、'有高尚愿望'、'经济方面的理解力非常敏锐'的人。他喜欢说得合乎语言规范……"

这大量的引号确实表明在自觉地运用一种手法，但却使叙述带有一种故意的、造作的色彩。只有契诃夫使通过别人的视角纳入作者的叙述这一手法达到了自然而完美的高度。关于滥用引号的问题，契诃夫早在80年代末就写道："有两种作家需要引号：胆小的和没有才能的。第一种害怕自己的独创和新奇，而第二种涅菲多夫们，某种程度上还有博博雷金们把任何一个词语放入引号，是想以此说明：瞧，读者，我想出了多么奇特、独创、新颖的词语啊！"(《书信集》，第3卷，39页)。现实主义者意识到，自己与自然主义者的区别在于，进入他们文本中的现实不会人为地使其改观，这甚至也表现在修饰文字的外在手法上。正如晚些时候布洛克所指出的，"一个真正诗人的内心思绪反映在各个方面，直到标点符号"[110]。

试图在描写中把个人生动活泼的语言与大量的书面语言糅合在一起："他是不是碰上了一个女性，在她的身上肉欲只不过掩盖着心机，也许还有贪婪……她变换了一下柔软、靓丽的身体的姿势。"如此等等。

世纪之交其他作家的主要作品也包含有这种自然主义特有的叙事方式。与《瓦西里·焦尔金》同时出现的马明-西比利亚克(1852—1912)的长篇小说《黄金》，描写的是乌拉尔矿场以及保留着农奴制和苦役记忆的工厂化农村的日常生活和习俗[111]。

在80年代至90年代初的小说《普里瓦洛夫的百万家产》、《矿巢》、《野蛮的幸福》、《三死》中，马明-西比利亚克就已声明，他是利用俄罗斯文学的"地方性"的新材料进行创作的作家，描写他所热爱的乌拉尔地区的日常生活和风俗，解决类似左拉在其《鲁贡-马卡尔家族》中所解决的那些课题[112]。马明-西比利亚克被评论界誉为"俄国的左拉"[113]，但是这并没有掩盖这位乌拉尔作家的创作的全部特点，并且反映了其小说所描写的人类命运的宏大规模。

《黄金》中讲述的故事，特别是小说第三、四部，确实给人留下深刻印象。读者看到，黄金狂如何控制着所有的人，有工厂的、农村的，从年迈的老太婆到未婚的少女，有老练的手工业者，有丢弃自己的手艺的木工和鞋匠……为了寻找黄金，人们在森林里、沼泽上、自家的菜园里乱刨乱挖，一百个采掘的人当中有那么两三个幸运儿，其余的都徒劳无功，还引

发了贪婪、嫉妒、自私、凶杀。

几十个人物当中，在构思上最令人感兴趣的是罗焦恩·波塔佩奇·济科夫，一位当地矿场的年长采矿技师。他从前服过苦役，是一个大家庭的独断专行的父亲（整部小说就是围绕着他的家庭历史构建的），他狂妄地相信秘密的金脉，而当金脉找到的时候，他又淹没了矿井，不愿意让别人享用他的技术成果。由于生活和人们的疲惫，干这一行的人狂热固执——这是小说中一条分析得最详细的独特的心理线索。其余的人物常常被作者加上这样的评语："老讼棍"、"平庸的养尊处优的人"，或者"典型的俄国老板，狡猾、好奉承、厚颜无耻，还会适时地自轻自贱"。

《黄金》中有接近于"实验小说"的一些特点：开掘现实生活的新矿层，研究"群众"与"环境"，再现生活龌龊的一面[114]。但是，小说还在自然主义是这一概念的另一种意义上，接近这个流派。对俄罗斯文学来说，这部小说中大多是未经加工的新鲜材料，很多方面都是新的。这在如何进行叙述上体现得特别清楚。

在马明－西比利亚克的作品中可以看到综合叙述的光辉范例，其中反映了人物用词上的特色和描写环境的语言特征："济科夫的房子不知怎么地一下子变得空空荡荡的了……以前有好人，如今就像空谷仓一样，简直可以抓耗子。乌斯吉尼娅·马尔科夫娜本人总是有点小毛病，已出嫁的女儿安娜在忙活自己的几个孩子，管理家务的只有老姑娘玛丽娅和稍大一点的娜塔什卡——最后父亲都忘记了这个丫头，完全归老太太使用。济科夫家里很寂寞，好像才死了人似的，另外，玛丽娅还冲着所有的人发火、骂人。"（第3部，第1章；此处及下面的着重号为本章作者所加）

但这样的例子在按照另外的原则进行的叙述中就见到的不多了：知识分子型的叙述者是针对中层知识分子读者的，足够的新奇材料，而且要用知识分子之间交往的、与所描写的环境完全不同的语言来叙述，这样才能引起他们的注意。因此，这里就有某种炫耀当时知识分子日常生活中运用的外国词儿的味道："卡拉充斯基原则上是各种各样惩罚镇压的敌人。"

如果说，挑选出来的词语可以认为具有转述管理工厂的人物的语言特征，可是，作家仍用类似的话谈论以前苦役犯和农村鞋匠："这是当地手艺人的一种狂热。……梅里尼科夫是个可笑的人物……"

"人道激情"、"与事实和解"、"流于形式的感情"等等新闻腔调充斥于叙述者的语言，就连景物描写也是这样："云杉林的阴郁绿色与纯洁的雪白形成令人惬意的鲜明对比。"

"对自由劳动者来说，凯德罗夫斯克官方别墅的开放，改变了手工业的整个生活制度，谁都没有像罗焦恩·波塔佩奇那样明显地感受到这一点……"《黄金》的叙述者这样写道。将这段话与同一时代对马明－西比利亚克的作品作出回应的一位政论作家的用词法加以比较："在这位作家的作品中，明显地表现了乌拉尔的富特色的日常生活。……"[115]

当叙述者语言中的中层知识分子的日常通用词汇和短语，与人物特有的俚俗词语机械地结合在一起的时候，他就用引号："那些以'新兵'身份定居下来的下层平民，希望在废除农奴制以后凭'自己的手段'生活，于是手工业很快在这里发展起来……"

与试图融入所描写的环境的话语世界同时并存的，是叙述中常见的报刊杂志界的匆促痕迹："伊兹布什卡·梅里尼科娃成为这类手工业败落的鲜明例子，她的故事成为整个情况的例证……"

马明－西比利亚克的另一部大型长篇小说《粮食》(1895)中的叙述，也坚持了这种修辞特色[116]。令作家感兴趣的仍然是波及整个外乌拉地区的诉讼。书中写到了泉水河、扎波里耶城里的粮食贸易、资本和银行的生根开花、商人家庭的衰落。其中心人物加拉克焦恩·卡洛勃夫，由纯朴商人的儿子蜕变成了投机欺诈的生意人，他和几个女人有复杂的关系。当然还写了波兰人、德国人、"犹太人"的种种手腕。结尾，主人公从自己的轮船上投入河水中自尽。

这部小说中有些地方表明，马明－西比利亚克是如何接近俄罗斯叙事散文大师的。小说出色的开端——第一部前几章即如此。富有的磨房主卡洛勃夫老头像流浪汉似的走遍了即将开业的地方，并且逐步结识了几个未来的主人公。显然，列斯科夫和高尔基喜欢的正是《粮食》的这一开端（关于这个问题可参阅契诃夫 1895 年 3 月 23 日给苏沃林的信——《书信集》，第 6 卷，41 页）。

但是，叙述者并没有始终保持这些篇章所达到的高度，《粮食》中以后的叙述就比较匆忙和漫不经心。其中多半仍然是报刊杂志文章的读者所习惯的语汇和短语[117]，建立在畅销出版物上的叙述并不能与人物的人民语言形式有机地融汇起来。

如同马明－西比利亚克将淘金者和粮食商人引入文学一样，90 年代还有一位作家把新的生活材料、新的环境及其特有的主人公引入了文学。斯塔纽科维奇(1843—1903)在其《海洋短篇小说》中，描写了过着与马明－西比利亚克笔下的乌拉尔人完全不同生活的典型人物与性格。但叙事组织原则却惊人地一致，这些原则反映了如此迥异的作家所选择的与读者相互关系的同一模式。这种情况下，是按照旧的方式来叙述新的事物。

斯塔纽科维奇的《海洋短篇小说》(如《瓦西里·伊万诺维奇》，1886；《惊慌不安的海军上将》，1894；《保姆》，1895，及其他)中的一类，是描写舰队上遇到的典型人物和性格。他们通常是按照相同的结构原则"从……到……"来塑造的：从表面上没有吸引力或者平凡一般，到显露出高尚心灵和宽广胸怀(《瓦西里·伊万诺维奇》)；从伪装的凶狠和挑剔，到对下属表现出关心和照顾(《惊慌不安的海军上将》)；从外表的严峻和粗俗，到后来揭示出教育者的天才、敏感、公正和自尊(《保姆》)。性格和典型的描写，事件的实际缺失，使这类短篇小说接近于 19 世纪 40 年代自然派的特写。另一类海洋短篇小说是描写舰船上发生的事故：风暴时的救援(《可怕的一天》，1892)，对船上一只小狗的关爱(《短尾巴》，1894)，黑

孩子被水手收为义子(《马克西姆卡》,1896)等等。

在"专业性"选题的作品中,过多的、不可避免的专业名词可认为是顺应自然主义的表现。在马明－西比利亚克的《黄金》中这样写道:"……拖来了各种勘探必须的采矿工具:手动式洗矿槽、抽水机、大板锨、铁锨、丁字镐、试验用的长柄勺等等。"

斯塔纽科维奇的作品有许多航海术语,其中一部分他认为有必要翻译出来:"所幸在狂飙突然袭来时,及时地收起了前帆和主帆下面的帆,并松开了所有的张帆索。……因此,好像由于人们的疏忽而高兴似的,他忘我地扑向没有被收帆索收拢的没有卷起来的船帆"(《惊慌不安的海军上将》)。

在契诃夫的《将军的婚礼》或者《宝贝》中,也大量使用专业术语,但已经不是未经加工的粗糙材料了,而是被改造成描述和情节发展的积极成分,具有了艺术功能。主要的是,《海洋短篇小说》的叙事与作者所追求的目标发生了矛盾。他显然同情他所描写的那些普通水兵,但对他们的描述却仍然用中层知识分子的语言,而用引号将所引用的这些水兵说的完全不同的语言跟叙述语言区别开来,"'大嗓门的'帆缆军士马特维奇,是个老军人,生就一张典型帆缆军士的脸,在'收拾'帆缆的时候,如水兵们所说,'像发疯似地',突然迸出一句别出心裁的、即兴编造的骂人的话,甚至让俄国水兵已经习以为常的耳朵都大吃一惊"(《马克西姆卡》)。

此类像自然主义那样对新材料不加消化的现象,也存在于以前的政治流放犯瓦茨拉夫·谢罗舍夫斯基描写北方部族的短篇小说中。

列夫·托尔斯泰当时在《主人与雇工》(1895)中表现了平民百姓的语言与作者的叙述之间完全不同的相互关系,他消除了将他所描写的人和他的叙述所针对的人分开的障碍和距离。

自然主义作家的作品虽然题材和描写对象迥异,但是可以概括他们叙事方式独具的特点。

世纪之交,只有为数不多的现实主义艺术家,首先是托尔斯泰和契诃夫,才掌握综合叙述的艺术:将人物世界与作者－叙述者的世界和读者的世界结合起来的叙述方式;消除文化和语言障碍,并通过这样的方法——纯粹艺术的方法,实现统一的人民或者统一的人类的思想的叙述。他们的散文之所以不朽,主要原因之一就在于这种全民的、全人类的同情心,他们对于描写的对象本身也不追求新奇和趣味性。

与他们不同,不论是博博雷金、波塔卞科,还是马明－西比利亚克、斯塔纽科维奇,以及才智比较浅薄的小说家,他们选择非常的等级性原则作为叙述的基础。他们希望以多少比较新奇的、常常是第一次被引入文学的人物和现实生活领域来引起读者的关注。他们使用没有差别的知识分子语言,为"有教养的读者"——中层知识分子公众的代表描写这些人物,这些人物有时目光狭隘或智力有欠缺,或者意识达不到中等水平。还可以谈谈叙述

者采用的这种呆板、做作的文体，谈谈在选择词汇、选择叙述语调上的某种装腔作势的特点。因此就有了过多的引号，因此也就有了新闻腔调、小品文的讽刺意味，这是叙述者与那些让他们感到亲切的读者－接受者之间独特的、修辞上的眉目传情。

这类作品的作者－叙述者有时力图强调对所描写的人物的同情、甚至亲情（审美、社会出身、思想情感），通过情节、通过直接引语来达到这一点，但是叙述本身，叙述者与人物之间的距离仍然没有改变。叙述者对自己的人物一点也没有文字之外的亲近感，他总是与他们在文体上保持着距离，而与既定的读者却表现出审美、风格上的观点一致。

这种叙述模式，高尔基一开始就掌握了。在《马卡尔·楚德拉》（1892）中，老茨冈人的叙述是按象征性的浪漫主义风格构建的，仿佛与现代人生活的平庸和沉闷形成对照。但是只要叙述者一加入进来，立刻就感觉到他所持的立场。当他面向他同时代的读者时，他就完全采用他们的词汇和语言风格。这样，在对所描写的人物关系上，他就确定了与读者同样的观察距离。"有条理地"、"怀疑地"、"音色厚重地"、大海"沉郁而庄严的颂歌"等等词汇和短语的作用就是不断地暗示，叙述者在小说主人公和现代读者之间他究竟站在哪一边。在《伊则吉尔老婆子》（1895）中，讲故事的人思想上站在人物一边，与他们一起共同否定了"天生心灵麻木的伪善的人"（Ⅰ，96）。但是在修辞上他却完全置身于知识分子读者的世界中，用他们的语言来叙述："大海低声地伴奏着"，"旋律很奇特"，"男人们没有颤音地唱着"，"神经质的喧哗声"，"和谐"等等。契诃夫温和地向高尔基指出，对他的小说来说，像"伴奏"、"圆盘"、"和谐"这样的词是"不合适的"（《书信集》，第7卷，352页）。高尔基也没有争辩，说自己偏爱"独出心裁的词语"，只是同意放弃其中的一部分（参阅全集中90年代作品异文卷）。

在无业游民小说中，人物——叙述者——读者的关系也是这样的模式。在《阿尔希普爷爷和廖恩卡》（1894）的异文（即最初出版的文本）中，有"和谐一致"、"单调"、"幻影"、"拖长声调"、"用假声唱"；但是在最后的文本中保留了"反应出现了"，"他的观察"和其他一些表示叙述者与人物含有讽刺意味[118]的疏远的标志。比如在《苦命人巴维尔》（1894）、《柯诺瓦洛夫》（1897）中也是如此。

米哈伊洛夫斯基挑剔地指出，高尔基把不可信的思想装入他的无业游民的脑袋里，而又借他们的口说了不可信的话（Ⅲ，545）。高尔基远比批评家更了解自己描写的对象，有时他本人也承认，他的某个人物说了"对他说来不合适的话"（Ⅲ，18）。但是，他可以反驳批评家，说他本人遇到过如柯诺瓦洛夫这样的人，并且亲耳听到过这种奇怪的话。问题不在于人物口中的某些话的别具一格和不可信，而在于讲故事的人在其叙述中站在了对材料的新奇性来说"不适合的"立场上。在这个意义上，高尔基早期的短篇小说的叙事形式接近于90年代自然主义者的叙事模式。摆在修辞大师高尔基面前的任务是开辟通往20世纪10至20年代的自传三部曲和其他作品的大道，在这些作品中，他不是从"党的"立场，而是从

全民的、全人类的立场上说话的。

6

19世纪90年代初，苏沃林发表了一篇文章[119]，其中谈到了世纪末俄国文学的现状和任务。这篇文章早已被忘记，但是当时它力图起到几乎是文学宣言的作用——就像两年半之后出现的梅列日科夫斯基的著名宣言《论当代俄国文学衰落的原因及其新流派》一样。

读了"新小说家"很多卷作品之后，苏沃林提出了这样的问题："我们作家笔下的男女主人公都是些什么样的人呢？"并且得出结论：在新作家那里看不到任何新东西，"都是老调重弹"，都是模仿以前时代的作家。他们作品的主人公可以用"新的绰号"——地方自治工作者、律师、工程师、技师、大学生，然而，除了恋爱、失恋、和妻子离婚、再结婚、然后死去，作家实际上没有为他们琢磨出别的事情。自然，和平常一样，人们发生着这些事情，但是，苏沃林有理由指出，人们"除此之外还做其他事情，而且由于这些其他事情，生活、生活的兴趣和特征才发生变化……"；"而我们的生活变得比以前更复杂了。以前，除了农民，只有地主、官吏、商人和僧侣……可是生活变得复杂起来已经有三十来年了。出现了新的职业、新的人物、新的情况。有教养的人数量急剧增长，职业变得更自由，等级混乱了，被侮辱的人成长起来，侮辱人的人衰败下去，一般来说，有了更大的生活自由，生活方式上的精神独立性扩大了……"

如今，在当代现实生活中还存在着这些东西："新的环境，新的生活条件，新的职业"——当代小说对此却缄默不语。例如，对工程师——他的事业，他周围的、对他产生影响的动因，小说家不能给予准确的描写："他们不知道、也没有研究这些东西。"在现实的新条件下，连人的感情也改变了。"和爱情联系着的一切、自尊心、虚荣心、卖弄、嫉妒——所有这些都带上了不同色彩，有了一些不同的表现……"但是，受传统和流行思想束缚的小说家"却把一切强行纳入以前的老框框"，利用"现成的形式"，写同样的东西。为了追求糊口的面包，当代小说家来不及"学习、观察以及使自己的作品达到完美的程度"。

梅列日科夫斯基在他的宣言中，完全赞同苏沃林的文章所表现出来的力图全面阐述90年代初俄国文学和探索新道路必要性的这种心情。

"小说家简直不知道他们本应知道的许多东西"——苏沃林指出，并且接着列举实例："他们仍然不了解生理学、病理学、心理学"，对"病态而古怪的现象（完全接近梅列日科夫斯基以后的看法），如'体能、精力和专业劳动领域'他们同样不甚了了"。还有很多俄国小说家不知道的东西，而没有这些东西，也就不可能振兴文学：如遗传学理论、宗教现象领域……在对俄国散文的现状作出这种毫无疑问，却非常有道理的、准确的、尽管是笼统的

评价之后，苏沃林提出了这样的问题："小说家需要什么？"接下来提出的振兴小说创作的方案看来既宽泛，又具体。"当然，首先是天才，观察的才能和智慧。"作为一位有经验的读者和专门在自己的报纸周围搜集天才的人（契诃夫，然后是罗赞诺夫就是他的两个重要发现），苏沃林明白，不具备这些品质就不可能成为大作家。但是，他针对任何一个小说家，不管其才能大小，提出了忠告："然后就是研究和耐心细致地搜集事实。……小说家应该知道得更多，或者应该选择某一个角落作为自己的专业，在这方面即便不是名家，也要努力成为优秀工作者。"只有在这种情况下，俄国小说才能"将关于祖国的思想和观念纳入公共意识"。目前，"在大多数作品中，俄国小说不过是一种消闲的事业，是供游手好闲的人消遣解闷的，假如这家刊物不知为什么突然停办了，那么谁都没有任何损失"——苏沃林最后说道。

这样，照例又再一次提出了"我们有没有文学"的问题，这种疑问不知已重复了多少次，继而发出了"作者需要什么"的议论。

苏沃林的"文学幻想"在列举事实部分的很多方面与两年半之后梅列日科夫斯基对俄国文学所作的评论不谋而合，实际上他还为最近一二十年俄国散文的发展提出了不同于梅列日科夫斯基的纲领。

苏沃林依照自己的观点也指出了"拓展艺术感受力"（梅列日科夫斯基语）的问题，他要小说家面向"新的环境、新的生活条件、新的职业"。他要求小说关注科学中的最新资料和征兆、新的人物、社会上新的兴趣和爱好，要求在表现日常生活新的现实和条件时新的具体性和准确性。此外，他号召小说专业化，号召散文家要选择自己的描写范围，在那里他们要像他们的人物那样自由地辨识方向。

这是自然主义文学的一揽子任务，如同稍晚梅列日科夫斯基制定的现代主义文学的任务一样。

在以后十五至二十年当中，俄国小说界实现了苏沃林 1890 年确定的纲领。这是由博博雷金、波塔卞科、马明－西比利亚克、斯塔纽科维奇以及一些才华稍微逊色的同时代作家完成的，而世纪之初，奇里科夫、魏列萨耶夫、捷列绍夫、绥拉菲莫维奇、古谢夫－奥林布尔格斯基则在很多方面继承了他们的事业。

世纪之交的大多数作家的作品，现实主义与自然主义两个纲领之间的界线并不清晰，而是相互交叉在一起，有时关系相当微妙。正是自然主义和现代主义趋势的这种结合滋养了阿尔志巴绥夫、谢尔盖耶夫－青斯基的散文，而在更高的程度上培育了安德列耶夫。这种结合鲜明地体现在高尔基主办的彼得堡知识出版社出版的作品中，这些作品成为 90 年代俄国文学生活中的最引人注目的事件之一。

7

在文学界，我们从知识出版社出版的书籍中(不论是从1904年3月开始出版的人所共知的同仁文集，还是其他的出版物)，又看到两种质量水平不同的创作之间的联系。在知识出版社的第二本文集(1904)中，出现了契诃夫的最后一部剧本《樱桃园》。出版社还以单行本或选集本的形式出版了库普林、布宁、安德列耶夫，当然还有高尔基的作品。在知识出版社的出版物中，高尔基90年代所有大型作品，库普林的《决斗》和一些短篇小说，布宁的短篇小说《梦》、《聚宝盆》和许多诗歌，安德列耶夫的《瓦西里·费维伊斯基的一生》、《向星空》、《萨瓦》、《犹大·伊斯卡里奥特及其他人》，维尔哈伦、豪普特曼、汉姆生的作品译本，都是第一次问世。

这些最重要的图书名单，还可以继续列举下去，但是从中可以看到，知识出版社在时代的文学进程中的真正价值和地位，是由现实主义和界于现实主义与现代主义之间的"中间"艺术(列昂尼德·安德列耶夫)的重大现象所决定的。但是，伴随着这些现象(关于该问题的详细论述见作家剪影一节)，知识出版社慷慨地将自己的版面提供给文学广阔领域里各个流派的作家，这时的文学虽然已经不同于往昔，但仍与自然主义艺术类型保持着联系。然而，谈到特定时期知识出版社出版的书籍，只能说它具有相对的完整性。不同创作水平之间的界线是可以超越的，这首先反映在《知识》丛书领导人的活动中。正是高尔基制定了丛书同仁应该遵循的出版纲领，但是高尔基本人的创作并不受这一范围的局限。

团结在知识出版社周围的实际上是19世纪70年代出生、90年代末踏入文坛的一代作家，他们是一群具有叛逆性格的青年。将他们联合在一起的纲领是在这样的时代精神下诞生的：俄罗斯还没有真正享受苏沃林所说的由产业革命带来的成果，便急速地进入了社会和政治革命时期。

早在第一批同仁作家文集问世前几年，纲领就已经形成。对于它最初的宗旨，可以根据19世纪90年代末到20世纪初高尔基的书信和《读者》杂志加以仔细研究。令人惊异的并非高尔基的第一批作品集"在我们这里和在国外的成功所掀起的旋风"[120]，而是作家的变化和迅速发展，他已清楚地意识到自己在不过二三年期间形成的、与世纪之交相吻合的文学与生活的立场。还在1897年12月，他在给沃隆斯基的信中就写道："……我生来就是一个理想主义者，可是生活沉闷而阴暗……我，一个天性和感情上的民主主义者，清楚地看到，民主主义在怎样毁灭生活，并且明白，它的胜利不是基督的胜利，正如现在大家所认为的，而是大腹便便的家伙们的胜利"(《书信集》，第1卷，245、246页)。还在90年代末，他说自己是"一个流浪作家"，"永远在苦闷地寻觅着什么"；接下去又说"我是一个被扭曲的、

很复杂的人物"，"心里、头脑里乱糟糟的"，"我对自己失去信心"等等(《书信集》，第1卷，116、147、192、273页)。而到了1902年3月，他已经平静地、满怀信心地确认："我有明确的任务，坚定地相信它们可以解决，为了解决这些任务我正做一些事情……我整个身心都感觉到我信仰什么，并且知道为什么我如此坚信"(《书信集》，第3卷，38—39页)[121]。高尔基所获得的这种信念，成了不仅仅是他一个人的新的社会和文学纲领的牢固基础。

新的美学纲领的负面部分通常是在对过去和现存的文学状况强烈不满的基础上形成的；其正面部分则是由一些完全公认的原则组成，只不过是在吸引了整整一代作家的新的联合组织中被综合起来罢了。特别要注意的是，高尔基本人从一开始就感觉到他的观点中存在矛盾，但是，最能体现革命前的时代精神变革、改变令人痛心的局势的那种力量，引导着高尔基本人以及他周围的人。

看来，在这个让一部分"知识社同仁"能无条件接受，而另一些人暂时还能容忍的纲领中主要的因素是——新功利主义。

高尔基心里向自己的读者提出这样的问题："先生！您阅读并且赞赏……对此我十分感谢您。可是，我的先生，以后又怎样呢？……在我的作品影响下，您想建立什么样的有利于生活的功勋呢？这种浪费时间的麻烦事对生活又有什么好处呢？……"(Ⅱ，6)。这些年来，高尔基曾不只一次向皮特尼茨基、魏列萨耶夫、安德列耶夫以及自学成才的作家解释，什么是文学艺术当前所面临的任务(Ⅱ，41—42；Ⅲ，24、26)。

同时，高尔基愿意承认，他之所以"酷爱文学"正是因为："尽管我没有很好地理解，但是我几乎总是正确无误地感到，艺术方面美好和重要的东西"，"艺术如同上帝，它没有人心中所有的那么多的爱，它有的是神的荣耀地位。"——他不只一次地写信对契诃夫说(Ⅲ，55、59)。他十分赞赏布宁的诗集："我喜欢……让心灵在饱含着永恒精神的美中休息，尽管其中没有令我感到愤怒的生活，没有我赖以生存的今天……"(Ⅱ，110)。像当时其他大作家一样，布宁经常在《知识》丛刊中发表作品，这与其说是知识出版社的思想领袖不再严格遵守共同的方针，不如说是这些作家接受了高尔基确定的价值观念。"建筑真正艺术的珊瑚殿堂的正是我们，正是我们！"——他在给布宁的信中激动地说道，同时把自己和布宁作为"真正艺术"的创造者联系在一起(Ⅱ，45)。

高尔基的纲领中，美与功利的矛盾解决起来往往是有利于后者。正是这些年，在他的编辑意见中，出现了把需要和及时作为决定作品优点的标准。他建议叶列昂斯基在其取材于僧侣生活的作品中要站在批判的立场上：这"既有利，也及时"；要这部作品与波塔卞科的同一题材的作品相比虽然从社会观点，即从作品的教育意义来看同样重要，但是"文学方面"却具有不同的价值(Ⅲ，104)。关于斯基达列茨的作品他说道："诗——很粗糙，但心情可贵"(Ⅱ，86)。鉴于尤什凯维奇的中篇小说的社会理性，所以它比安德列耶夫的作品更符合"需要"(Ⅲ，177)。他对自己的长诗《人》给予批评性的评价，同时又补充说："作品当

然是需要的[122],只好出版。"(Ⅲ,219)根据这些标准,甚至对那些备受尊敬的作家也作出了最终的评价:"知识出版社是否应该在冷漠的作家的作品上打上自己的印记呢?'安东诺夫卡的苹果'的确散发着好闻的香味——不错!但是,它们散发的决不是民主气息,难道不是吗?"(Ⅱ,212)。马明-西比利亚克很有才能,"他是一位令人感兴趣的作家,但是在他身上缺乏社会感情"(Ⅲ,109)。

如果涉及"文学是为了……",必然会提出以下问题——高尔基经常思考的关于读者-接受者的一个想法:"整个'文学活动'是无聊的消遣——空洞的、不负责任的事业。为了谁,这是主要的吗?为了谁?"(Ⅱ,6)。为了不同于过去几十年为中层知识分子读者写作,而要为另一种新的读者写作,这些年来,这种愿望既支配着托尔斯泰,也支配着契诃夫。高尔基为新读者写作的渴望,其特点首先具有阶级色彩,然后甚至具有党派色彩:"因为我本人当过圣像彩画作坊的学徒、当过面包工、干过打铁匠和别的行当,您大概会明白,工人兄弟对我来说具有什么样的意义……"(Ⅱ,10)。对高尔基来说,"比其他所有意见加在一起更重要的"是"工人阶级"如何对待他的作品(Ⅲ,163)。重要的是让像他本人那样的人从底层走向光明,让那些不会读书的人掌握文学,"为了那些有教养的人"而被剥夺了接受传统文学语言的可能和需要的大多数人掌握文学。在这件事情上,高尔基在一定程度上可以寄希望于工人出身的自学成才的作家,"让我们的兄弟开口说话,最终用自己的语言大声地说出自己的话,这是非常重要的"(Ⅲ,163)。高尔基一直到生命结束都在寻找这样的志同道合的人。

他还经常提醒"知识"派作家,作品应该首先面向什么人。他对捷列绍夫说道,"老兄,这个'新'读者也是伟大的现象,他贪婪地阅读书籍确实就像吞食精神食粮,而不是品尝寂寞和灰色生活的调味品"(Ⅲ,157)。他希望绥拉菲莫维奇的书能在"我们今天最好的读者——普通劳动人民那里取得成功"(Ⅲ,158)。他要安德列耶夫面向"新人",面向"健康的劳动人民——就是面向民主"(Ⅱ,100)等等。

由于要面向新的读者,高尔基敏锐地意识到了这个读者所需要的新的艺术语言问题。总体上就是明确要求清晰易懂,"表述思想的语言要简明清晰,这就减轻了掌握思想所花费的力气,这对于几乎没有空闲时间阅读的人尤为重要"(Ⅲ,33)。因此,他给予像契诃夫和托尔斯泰这样不同的艺术家以最高的和同样的赞扬——他们的作品和他们本人同样质朴("谁也不能像您那样把如此普通的事物写得如此简明"——这是对契诃夫说的;"他所说的一切异常深刻,尽管有时不完全正确,但是依我看来非常好,更重要的是非常简明"——这是关于托尔斯泰的话。Ⅱ,8、13)。同时,高尔基明白,与追随他的许多人不同,"黄金时代"最大的天才所达到的最高简洁,实质上是复杂的特殊形式。简洁作为艺术存在于高尔基早期的某些作品中(按契诃夫的话说,那里"除了人物,可以看到的就是他们所出身的大众,还有就是空气、远景,一句话——一切"——《书信集》,第9卷,40页),简洁也

存在于"知识派"作家库普林、布宁的短篇小说中,存在于绥拉菲莫维奇的《沙土》这样的作品中。

正如我们所见,那些特别的、似乎被普遍运用的形象性、隐喻、寓喻、象征,也符合对新读者的指导原则。

"知识派"大多数作家从高尔基那里接受了文学主人公的概念和独特的人类学学说。高尔基用韵律散文写成的长诗《人》是《知识》丛书第一辑文集的纲领性作品,集中反映了高尔基在给自己的战友的信中所阐述的思想。

高尔基早就有寻找文学中的"模范人物、模范生活"的要求(参见《书信集》,第2卷,12页)。同时,他在人物——正面人物——的描写中看到了为新读者塑造正面榜样的主要途径,"需要战士、工人、复仇者……直率的、具有英雄主义情感的、早就不惜用自己的头颅去撞墙的民主主义者"(Ⅲ,13、15)。在高尔基的文学主人公的概念中,融合了他的人类中心论哲学("我过去、现在、将来永远是一个人类的崇拜者",Ⅱ,21),明确的社会方针(为"劳动人民")和政治方向("俄国作家应该成为政治活动家",Ⅲ,136),世纪之初形成的历史乐观主义("新的世纪确实是精神复兴的世纪",Ⅱ,97)以及古代的英雄中心模式。只有几个"知识派"作家——阿依兹曼、古谢夫－奥林布尔格斯基、尤什凯维奇——根据本人的才能遵循了高尔基这一文学纲领。高尔基在创作实践中没有把作家本来的任务归结为实现英雄中心模式,这在某种程度上是由于读者－接受者的问题对他来说具有不同的含义。

读者,即"自己的兄弟",仅仅是高尔基提出的读者问题的一个方面。当他认识到杂志、书籍的需求者多半是什么人时,就确定了对这"通常的"传统读者的新的态度:读者,即敌人("能有一些敌对的读者倒也不错……",Ⅱ,6)。

对俄罗斯文学来说,这种对作者与读者的关系的出乎意外的理解,反映了高尔基本人的人所共知的个性,"有敌人比有朋友更令人愉快,敌人永远不是多余的……"(Ⅱ,6),但主要的意图是力求确定与已经来临的历史时代相适应的文学的作用和任务。"……那种使寂寞的男女市侩们的心感到如此惬意的'美文学'写得已经足够了,我认为,正派作家的职责就是做一个读者讨厌的作家,而最崇高的艺术是使人们愤怒的艺术"(Ⅱ,222)。

在给"知识派"作家的信中经常有这样的话题,"我自己经常重复我的朋友斯基达列茨的话语,'不,我不跟你们在一起!你们徒劳地、假仁假意地用自己那一套召唤我!我深深地、极其强烈地憎恨你们所有的人,你们是烂泥塘里的癞蛤蟆!'"(Ⅱ,102)。他对自学成才的作家提出忠告,"要写得好,也就是写得有力,您想想看,您不是为朋友,而是为敌人写作……读者——那是一头庞大的牲畜,是我们的敌人,抽他的脸,照着他的心、他的头抽打,用猛烈的、强硬的语言鞭打他!"(Ⅱ,105)。

不为传统读者的期望服务,不为他们提供生活的新消息,而是让他们感到那些看似稳固而持久的事物,那些同他们谈论为拙劣真理辩护的事物不可避免的毁灭和消亡!这是读

者问题的提法的另一方面，它要求在艺术语言中进行变革，也决定了世纪之初高尔基以及大多数追随他的"知识派"作家作品的特点。那些艺术语言尚未达到所提出的要求水平的作家，高尔基称他们为毁灭敌对读者的期望和趣味的天才。布宁虽然尚未把自己的才能磨砺成无情批判的利刃，但他是同盟者，因为他"真正的艺术殿堂"反衬出"万事如意的市侩居所的单调丑陋"(Ⅱ,45)。与敌对读者斗争的效益性在高尔基的心目中一度压倒了安德列耶夫创作中令他怀疑的倾向："让市侩痛苦地活着吧，用绝望的铁箍束缚住他那卑鄙下流的放纵，把恐怖灌注到他空虚的灵魂里！"(Ⅲ,47)

高尔基把专注于俄国生活迫切问题的作家聚集在《知识》丛刊周围，但他同时也明白，现实主义在其传统形式中已耗尽了自己的能量。他不仅感到俄国文学中最近的前辈托尔斯泰和契诃夫的遗产的不可超越，不能不对他们表示赞赏，而且，像任何一个将在文学中说出新的话语的人一样，应该克服传统的压力。在那封评述契诃夫的《带狗的女人》著名的信中，他欢迎现实主义的死亡，他认为现实主义达到顶峰之后，其死亡必然会到来。他赞扬《海鸥》、《万尼亚舅舅》的象征性内容，并为俄国文学整体上缺少象征主义感到遗憾。这里所谈的不仅仅是构建作品的手段和方法，而且是文学的使命。与以前的现实主义所宣布的东西相对立，新功利主义对文学提出的要求是：作家所创作的作品要不同于生活，要比生活更高、更好、更美。必须让现在的文学稍稍开始美化生活，一旦它开始这样做，那么生活就会更美好，也就是说人们将过得更有生气，更富有色彩(Ⅱ,9)。

其实，契诃夫、柯罗连科同样面临着"真与美"的问题，于是他们作出了自己的决定：在不美的现实生活中寻找美。高尔基所面临的新任务原则上是不同的，他的方针是根据对现实生活材料的主观随意性态度而制定的，所以作家必须"美化生活"。这种定向不仅仅具有文学内部的理由[123]。越来越激进的俄国社会情绪促使文学朝着改变传统艺术语言和描写现实的原则这一方向发展。

这种"打破稳定"的技巧使那些被批评家分为两极的作家们突然接近起来[124]。"知识派"和"颓废派"几代人的一致性使他们的创作成为统一的文学进程中两种不同模式，由于一定的历史、文化动因而形成的两种很多方面既相同又对立的"精神和社会的反映形式"[125]。

这样，世纪之交高尔基艺术世界的主要变化——针对读者的变化以及与此相联系的建立作家世界认知的新结构的尝试——成了新文学联合组织的美学纲领的主要依据（但是正如我们所看到的，并非"知识派"所有的作家立刻就能在自己的作品中实现这种转变）。

8

如同以上所谈，高尔基能够将许多第一流的、最有经验的艺术家吸引到知识出版社中

来。正是这些大作家的作品保证了《知识》丛刊在普通读者中的极高声望，引起了读者的兴趣，即便是最苛求的读者也给予关注，并且产生了大量的批评著述[126]。

由于这批作家水平相近——如果不是就美学立场同一、选题范围乃至文学手法一致而言——"知识派"这一团体的称号得以巩固下来。在这一团体存在的最初几年和第一次俄国革命前夕，高尔基的团结方针的影响体现得最为明显。同时代的人能区别开这些作家的个性特征，如古谢夫－奥林布尔格斯基、绥拉菲莫维奇、斯基达列茨(彼得罗夫)、捷列绍夫、尤什凯维奇和奇里科夫。不过现在，过了一个世纪以后，将他们联合在一起的那些原则显得更清晰，也更令人感兴趣。

《知识》丛刊所确定的方向，引起了敌对阵营作家的鄙视，并以"马克西姆的部下"为由进行冷嘲热讽。但是在他们那些即使冗长、没有一定风格的作品中，也能感受到其实他们十分敏感，也能听到"事件的风声和世界的音乐"[127]。布洛克在其评论《论现实主义者》中——上面的引文即出自这篇文章——指出，"知识派"所有的成员齐心协力、团结一致地做"一个大的课题——俄国革命"。从 1905 年变革事件之前出版的第一批书籍来看，许多作品的确是这样。大多数这类作品的主要成绩依然是他们的模拟视点，毫不掩饰、直接再现现实生活——并且早于那些大艺术家的综合性作品。

俄国社会最严重的社会弊病，日渐显露的体制瓦解，阶级、民族、精神对立的持续增长——这就是将"知识派"的作品与过去十年的作品区分开来的首要现实。阿依兹曼和尤什凯维奇的犹太人题材，古谢夫－奥林布尔格斯基作品中的俄国宗教界的腐化，绥拉菲莫维奇描写的工人生活，加林－米哈伊洛夫斯基、奇里科夫、斯基达列茨笔下革命爆发前夕的农村，接下来是库普林所表现的俄国军队的崩溃，最后是对罢工、街垒、巷战的描写——再现世纪初新的、严酷的现实，成为"知识派"毋庸置疑的功绩。对两类读者的定位，作者对所描写的事物所持的立场，使人想到了这一团体领导人所制定的规划方针，"今天的现实事业仍然是：一方面组织健康的劳动人民去实现民主，另一方面瓦解疲惫的、饱食终日的、愁眉苦脸的资产者"(《书信集》，第 2 卷，100 页)。

但是，以前遭到否定的、以中层知识分子读者为对象的语言痕迹，还长久地保留在有名的引语当中，保留在作者叙述的词汇中，其中也包括主题最具革命性的作品。"他们变成了伯爵庄园的'人手'，获得自由以后，仍然像废除农奴制以前耕种着老爷的土地……他们很多人看上去很有意思，自由自在，有着堂堂的仪表，穿着漂亮的民族服装……"(斯基达列茨：《战地法庭》[128])。

再看另一个作家对两个人物的描写——一个反面人物和一个正面人物："看来，此人过够了'克鲁波夫式'的娱乐生活，并且，为了老年时能成为'人民之父'，他曾这样自吹自擂，在某些事情上获得了索罗门的聪明，这个痛风病患者为了在他所控制的领地享受畸形肉欲的快乐，他甚至不嫌弃他在朋友圈子里戏称为'小花朵'的那些女人……"；"年轻、漂

亮的农民纳扎罗夫——老师称他是‘商人萨特阔’，而称局长是‘挨千刀的’——为人热情、能言善辩，一个‘有思想的’农民，能从未来的讲坛上吸引群众的人民演说家”（古谢夫－奥林布尔格斯基：《神父之国》，第4卷，115、293页）。对革命时代的人物的叙述，这里仍然用的是90年代自然主义的语言，仍然是作者与他在精神和语言上感到亲切的读者交往的陈旧方式。

自然主义式地吸收时代语言，并不想对它进行艺术革新，这也是“知识派”许多作品的特点。古谢夫－奥林布尔格斯基摘引了省报上的几个标题作为新时代的标志，“一种在语言中找不到相应概念的新词汇被创造出来，而且创造得如此之快，以至于没有时间从语言本身的根源上对其进行加工。日特尼查的通讯报导就用这些吓人的、有吸引力的语汇作标题：‘剥夺土地所有权’、‘农村无产者’、‘行政当局的横行霸道’、‘大土地资产阶级的成长’……”（Ⅳ，105）。

而且，在作者本人的语言中，在小说中充满了有关社会、经济、政治特点的冗长议论，我们也看到引自热门报刊的同样说法：“劳动与资本的斗争”、“城市像镜子一样反映了一个县的经济演变”等等。

然而，与“知识派”作品中这些从自然主义前辈那里继承下来的特点同时并存的，还有另外一些来自高尔基新美学的特点。在剧本《避暑客》中，这种新美学以戏剧的形式展示出来。沙里莫夫——一位落后于时代的作家（很可能是以波塔卞科、马明－西比利克为原型而塑造的）在剧本中沉思道：“听说现在诞生了一位新读者；……他是谁呢？……知识分子——我说的不是他……是的……竟然还有……这样的……新读者。”玛丽娅·利沃夫娜——显然是一位女革命者——她解释说，对于这个新读者，文学的任务是什么：“我们生活在这样的国家，在这里，只有作家可以成为真理的宣传者、人民恶习的公正法官和为人民的利益而斗争的战士……”剧本中心怀不满、有所追求的女主人公瓦尔瓦拉·米哈伊洛夫娜表达了对已出现的这种文学作品的印象，“当我阅读真诚大胆的书籍时，我仿佛感到真理的火热太阳正在升起……”（Ⅱ，108、132、146）。

“读者将是新的……必须给他唱新的歌曲”[129]安德列耶夫在一封信中指出。“知识派”作家的许多作品都谈到了新的读者和适应他们要求的新书，例如，奈焦诺夫的《阿芙多吉娅的一生》，女主人公阅读了这样的书籍才走上了豁然醒悟的道路：“那里一切都说得简单明了……坏蛋就叫坏蛋，剥削者就叫剥削者……总之，一下子就好了……这本书很重要”（Ⅳ，36）。奇里科夫的剧本《伊万·米罗内奇》中被流放的革命者——周围的人说他是个“开朗乐观的”人——带给女主人公的那些书，起到了同样的作用。尤什凯维奇的剧本《饥荒》一段对白，谈到了这些新书与祷告书的区别：

“您的书里谈到了人们需要的哪些东西？”

“顺从——说的就是这些。”

"对。可是我们那些书说的却是：斗争。这更好"(Ⅶ,69—70)。

创作这样的书是大多数"知识派"作家的最高任务。必须改变生活，相信现存制度必然灭亡，对于取代现存制度的未来没有明确的观念或者是乌托邦式的幻想——这就是他们的"世界观、宇宙观"[130]，一面追随高尔基(这一点明显地表现为他们经常将丛刊中出版的剧本、小说献给他)，一面在自己的作品中有所表现。

作为时代特有的见解的一种表达方式，首先是通过人物的语言反映出来的：

"不能像我们现在这样生活下去了，"奈焦诺夫的剧本《阿芙多吉娅的一生》的女主人公说道(Ⅳ,26)。这句话的意义显然已经超出家庭问题的范围。"她说，现在我们要按照新的方式开始生活，"奇里科夫的剧本《伊万·米罗内奇》的女主人公的这句话同样要从最广泛的意义上去理解，就像她对丈夫发出的大胆的挑战一样："您以为你们的统治不会完蛋吗?"(Ⅴ,20、26)从丛刊的这一辑到另一辑，号召和预言的坚定性在不断增长。古谢夫-奥林布尔格斯基的短篇小说《在教区中》的一个年轻学生说道："他们希望人们按照他们的方式生活……可是人们不愿意……还有什么可说的！"(Ⅰ,278)过了一年，同一位作者的中篇小说《神父之国》中写道，"'新的社会制度将要把你们从地球上彻底铲除，'他(大学生，高级僧侣之子——本章撰写者注)指着马特维神父狂怒地说道"(Ⅳ,253)。尤什科维奇的中篇小说《犹太人》的女主人公宣称，"大家都希望自由地生活"(Ⅱ,200)；而在他稍晚的剧本《饥荒》中，年轻的革命者则更加坚定地说："生活！必须征服它……我看到新的美好一天！我的心由于激烈的狂喜而发紧。"(Ⅶ,12、36)库普林在关于契诃夫的回忆特写中经常提到，与共同潮流相契合，他的主人公从来没有放弃"未来生活美好"的思想，没有放弃"未来的理想"和"对美好未来"的希望(Ⅲ,8、9)，尽管《三姊妹》和《樱桃园》的作者对未来问题的看法与"知识派"作家有明显的不同。

"知识派"作家的作品所表现出来的对现存事物的诅咒和对未来的欢迎，并不能反映他们有统一和明确的纲领，不如说这表明了俄国社会中新奇独特、形形色色，但却汇合成一种革命潮流的否定情绪。古谢夫-奥林布尔格斯基的《神父之国》中一个不太招人喜欢的人物激动地指出，"托尔斯泰主义者……社会主义者、无政府主义者……否定婚姻、财产和国家的人！他们把什么人当作真正的异教徒摆放在众神之神、宇宙的创造者与奠基人的位置上？是疯子似的哲学家尼采或者某个像德国的犹太人马克思一样的政治准则的破坏者"(Ⅳ,246)。"同志们，你们看到，站在你们面前的是社会主义者……"绥拉菲莫维奇的《炸弹》中的一个人物向工人们介绍说，用人们感到陌生的语言恐吓着许多人。在"知识派"作家的作品中，犹太复国主义者正在同马克思主义者争论(阿依兹曼的《流冰》)，一个俄国的尼采哲学的信徒讲述自己思想(库普林的《决斗》)……

但是，这一流派的美学不想仅仅局限于对现实单纯的反映作用。丛刊的所有作者广泛使用的寓言、假定、讽喻、象征性语言，看来力图尝试创造出与时代相适应的艺术概括形

式。

“知识派”作家的伪象征主义，让未来与现实形成对立，滋养了象征派作家的艺术语言，成了与二元世界思想并行不悖的独特现象。与象征派作家玩弄修饰、隐喻的优雅艺术手法不同，“知识派”作家为自己的读者提供的是朴素准确、有明确立场的寓意。不能不说说这种语言的新奇性：这是唯一的，在普遍运用中能收到生动效果的语言。

奈焦诺夫的《阿芙多吉娅的一生》，从房屋的窗口看到的“壕沟、臭气熏天的沼泽”应该被看作是俄国整个现代生活的象征。“这里好像一座坟墓”，女主人公的这一自白也含有象征性的负荷。但是谈话用同样的语言继续着，“你就是用铁锁、铁链也禁锢不住心灵……”（（Ⅳ，61、71、75）。在斯基达列茨的诗歌中有一段具体情节，描写在监狱中的诗人，同样具有广泛的含义：“潮湿的牢房中射进一缕霞光，/ 它是壮丽辉煌的太阳的先驱。”（Ⅵ，315）库普林中篇小说中的纳赞斯基，实际上就用这样的语言说话，“古老的塔楼和窑洞正在崩塌，从那里已经看到耀眼的光芒……”（Ⅵ，273）。其他一些表示从一个世界向另一个世界转变的象征是：展开翅膀的雄鹰（尤什凯维奇：《饥荒》，Ⅶ，113），沉睡的小城中燃烧的大火（捷列绍夫：《黑夜》，Ⅴ，153–157）等等。这种转变的标志如“红得像落日般的旗帜”（伊万鲁卡维什尼科夫：《三面旗帜》，Ⅶ，372），“勇士的解放之剑”（斯基达列茨：《森林燃烧起来》，Ⅶ，348）。让驱走黑夜的白天到来吧——对于狂热的犹太复国主义分子索尼娅，对于跟她进行争论的兄长，一个马克思主义者（阿依兹曼的《流冰》），对于尼采哲学的信徒纳赞斯基来说，这一象征具有完全不同的意义。在某个时代之前，一致的形象性（在很多方面是在新的基础上复兴的 70 年代民粹派诗歌的形象性）强调了支配俄国社会大多数人的那些情绪的统一性和普遍性。

文学作品诗学本身包含的时代精神，在革命年代的讽刺性刊物当中也有明显的反映。研究者统计了 1905 年 6、7 月至 1907 年年底在俄国出版的三百多种讽刺杂志[131]，这十几个月当中，那个时代的重要散文作家——柯罗连科、高尔基、安德列耶夫，都出现在这些杂志上。以前远离社会问题的诗人——布留索夫、布洛克、巴尔蒙特也转向了讽刺；几位声望领先的讽刺作家和幽默作家——阿尔卡基·阿韦尔琴科、苔菲、萨沙·乔尔内也迈出了第一步；无数经常处于查封威胁之下的杂志的版面通常充满了匿名氏的作品。这个时期的讽刺性刊物在 1905 年十月宣言发表之后，尽管在表现形式上获得了有限的自由，其特点仍然是力求抛弃奴隶式的伊索语言，以便从正面进行政治上的猛烈抨击。“抛掉一切吞吞吐吐的话和隐隐约约的暗示。……我们看到了一切，一切都可以讨论”[132]。政府里那些最不受欢迎的人，沙皇本人以及皇室成员，专制政权的传统象征，都成了直接进行政治讽刺的对象。瓦西里克、沙皇别林杰依、吸血鬼、蠢猪等等明显的讽喻形象经常代之以公开的政治揭露（例如杂志《箭》上蒙施坦因以化名“罗罗”发表的一首诗中写道：“搜查，挑拨 / 肮脏的表白。/ 逮捕，没收。/ 审判……监狱……关押。/ 横行霸道，警察，/ 仇恨的胜利……/ 打倒正义女

神！（此句原文为德语）"[133]。《炸弹》、《暴风雨》、《机枪》、《箭》、《蛇芯》、《刺刀》等等，这些杂志的名称本身就表明了它们的公开暴露风格。

在"知识派"作家的作品中，隐喻、意味隽永作为作者思想的一种表现手段，常常落实在两个环节上：标题和结尾。过去十年文学中，标题的简明、含义的中性（比如契诃夫的作品）如今经常代之以明显的讽喻，其含义在以后的情节中得到阐明：如《帷幕之前》、《两岸之间》、《流冰》等等。重点隐喻形象，从作者的观点来看，有时留在作品结尾，如阿依兹曼笔下的流冰，古谢夫－奥林布尔格斯基作品中为主人公照亮通往无尽的、充满诱惑力的远方的道路的闪电。



文集中特别经常碰到的表示冲刷现代污泥污水的河流、激流的隐喻，也可能放在开头，比如高尔基的《避暑客》中的一位女主人公说道，"真理的火热太阳正在升起，……坚冰在融化，内部的肮脏已暴露出来，河水的波浪很快把它摧毁、捣碎，冲到什么地方去"（Ⅲ，149）。这类形象也出现在古谢夫－奥林布尔格斯基的作品（Ⅳ，300—301）、斯基达列茨（Ⅴ，226）、阿依兹曼（Ⅴ，260—261）、奇里科夫（Ⅶ，311）等人的作品中。不过，对那些追随和模仿老师的习作就难以一一列举了。

同过去的文学时代一样，公认的大师与二流作家的作品因为许多一致和相似之处总是联系在一起，时代的某些特征及艺术语言的特点有时也比较明显地表现在"那些小字辈"的作品中。可以在他亲戚朋友中间说某部"宣言式"作品是成熟的，那些以后将明确地大声谈论的事物，往往首先出现在微不足道的、如今已被忘却的作品中。比如，高尔基的长篇小说《母亲》正是在"知识派"中间酝酿成熟的。

对于当代问题——父母与子女的相互关系这一话题，古典文学的框架已广泛地显现在"知识派"的作品中。其实，在这个问题上，高尔基以其《小市民》为后来者开辟了道路。在这个剧本中，作者十分注意子辈对父辈的虚假反抗问题：彼得与年迈父亲别谢苗诺夫的关系，表面上不融洽，实际上他可以期望成为遗传特征的继承人，就像以前屠格涅夫笔下的阿尔卡基·吉尔沙诺夫对自己的"父辈"的关系一样。以后，"知识派"的作品中，对立主题的其他方面相继展开：与父辈决裂的子辈，或者加入到子辈的革命事业中来的父母亲。

古谢夫－奥林布尔格斯基的短篇小说《在教区中》的乡村牧师确信，他的儿子、神学校的学生在读禁书，他不安地警告说："你是个捣乱分子，瓦列尔卡！"（Ⅰ，278）奇里科夫的中篇小说《担保》中的那位当官的父亲，同样感觉到与自己那个因参加学潮坐了两年牢的儿子在精神上的不和，"……斯杰潘·尼卡诺罗维奇在尘土里折腾着，狂热地向上帝祈祷着，希望万能的他开导和驯服迷途的少年……"（Ⅱ，161），小说以这几句话结束。

永恒的冲突，却以非常现代的形式既存在于反映阶级问题的作品中，也存在于民族问题的作品中。

"大概每座房子里父与子都在结仇厮杀，"斯基达列茨的短篇小说《镣铐》中说道。但

是，这不是传统的、村社的标志，而是最近的、革命冲突的标志。尤什凯维奇的剧本《国王》中，富翁格罗斯曼的一个儿子是革命者，他为做这样父亲的儿子而感到羞耻。而在阿依兹曼的短篇小说《流冰》的结尾，年老的父母们祝福孩子们踏上艰苦、危险的革命道路。小说以母亲身上发生的变化结尾，“她感到害怕，感到痛苦，但是一种令人振奋的、庄严的情感在她胸中激荡……突然之间，孩子变得更亲切了，她的眼睛里闪耀着高傲的挑战神情……”（Ⅴ，262）。在同一个作者的剧本《荆棘丛》中描写了一位母亲，孩子们要去参加革命，她本人从开始为孩子们担心，到最后树立起革命信念，剧本结尾时成了一位像引导人民走向自由的预言家一样的女性。“知识派”作家就这样紧紧地贴近了高尔基在题材上的转变。

大概古谢夫－奥林布尔格斯基在其中篇小说《神父之国》中比其他人更接近未来高尔基的长篇小说所提出的问题和艺术语言。这位作者在世纪之初的文学中，在主题上占有自己的一隅之地：描写他个人十分熟悉的乡村神父的日常生活。这一题材此前好像是属于波塔卜科的，但是时代使这一题材发生了新的变化。高尔基建立了自己在很多方面与这位“90 年代的偶像”相对立的新美学：“与波塔卜科相处感到烦闷……”——他给自己的文学同道写信说（《书信集》，第 1 卷，53 页）。起初，古谢夫－奥林布尔格斯基在重复波塔卜科的履历，例如描写“好心的牧师”、“为真理而斗争”的“不安的神父”，或者“理想主义”的神父，农民的救援者和保护人[134]。后来，适应新的要求，开始以描写正在崩溃的制度的牢固支柱之一——僧侣阶层的揭露者而驰名[135]。

作者给自己小说的标题《神父之国》，用语引自尼采，具有广泛的讽喻意义，“在劳动与资本的斗争投来的昏暗阴影中，现代城市在喘息……这是‘神父之国’宽敞的笼子，孩子们在里面又哭又嚎地挣扎着……新时代，孩子们从神父们建造的笼子里大规模逃跑的时代到来了”（Ⅳ，149—150）。

在试图展现革命前夕俄国生活的基本现实时，古谢夫－奥林布尔格斯基远远超越了他那专门题材的范围。高尔基的基本思想：自由的人、暴君、精神解放、旧世界等等，不仅贯穿在人物语言中，而且贯穿在作者的叙述中。但是，小说中对罢工、工人游行、革命知识分子和工人领袖的描写，古谢夫－奥林布尔格斯基在某些方面超过了高尔基。对这些现实颇具风格的描写十分奇特，“他的同志就像取自挖掘场深处的一团粘土。……但是看来，在与生活的斗争中，这块粘土变得坚硬了，在炉火中经过烧炼，变得像铁一般”（Ⅳ，185）。

《水泥》、《钢铁是怎样炼成的》这类社会主义现实主义小说，进一步发展了“知识派的”“现实主义”作品中运用的隐喻。古谢夫－奥林布尔格斯基的作品中工人的谈话，有无产阶级“弥赛亚说”的成分。请看对工人游行的描写——仿佛早已预料到高尔基的长篇小说的那种语调、句法，“这时，从河那边传来了齐声合唱的声音。一种庄严、雄伟的气氛在空中弥漫开来，仿佛一曲人所不知的颂歌发自某个神秘的深处，然后升腾得越来越高，将一切包围起来……朝霞如火，映红了半边天。

在深红色的背景上，扎列奇耶的巨大工厂的烟囱的影子清晰地显现出来。扎列奇耶的街道上到处是人……庄严颂歌的勇敢声音仿佛从一个巨大的胸膛里流泻出来”(Ⅳ,211)。

“你用谎言制服了我们！”一个被警察痛打的分裂派教徒老人对着资本家喊道，“我们的孩子将用真理制服你!!”(Ⅳ,303)——这也是《母亲》语言修辞格的先兆。这样，高尔基这部已成为新世纪之初文学里程碑式作品的长篇小说的过渡文本，就包括了世纪之交的散文的最广泛的层面——从 80 年代的自然主义者对工人日常生活画面的描写，到选题和修辞都颇为相似的“知识派”的作品。当时还提出了许多规则，这些规则成了苏联文学的标准。

主人公问题包括三种意义：卡尔莱的、莱蒙托夫的和文学本身的——是“知识派”的美学和文学实践中最重要的问题。

在《神父之国》中，女主人公对中心人物的关系是在他作出英雄行为之后确定的。她的自白看上去好像是社会宣言，“……她的脸色变得煞白，炯炯发光的眼睛直视着伊万神父的脸，用不太自然的、提高的声音说道：

‘为了英雄……为了生活中一切英雄事物！’”

下面，是在秘密幽会的情况下的表白：

“‘我不能……我再也不能！’她依偎在他的胸前气喘吁吁地说，‘我……想爱你！我……爱你！英雄！你……是英雄’。”(Ⅳ,232、251)

小说结尾，主要人物作出了精神上大胆决定，拒绝了司祭之职，认识到了“生活的真理”，成了一名战士。窗外雷雨大作，电光闪烁，男女主人公眼前浮现出“通向无尽的、诱人的远方的道路……”——这样的结尾后来在社会主义现实主义作品中以千百种调子不断重复。

从过去的文学时代转化来的英雄崇拜在世纪之初必然具有新的特点，新的英雄标准。流派作家把自认为是时代主角的生活中的英雄作为作品的主人公，并经常通过“他们的口”形成作品的意蕴。

的确，在“知识派”的作品中，这类主人公常常占次要地位。占主要地位的一般是按福马－高尔杰耶夫模式设计的人物：“从自己的环境中挣脱出来”、探求真理、听从新的预言家召唤的人，比如像尤什凯维奇的《犹太人》中的工人达维德，《饥荒》中的革命者加巴依，奈焦诺夫的《阿芙多吉娅的一生》和奇里科夫的《伊万·米罗内奇》中的被流放的革命家等等。高尔基的《监狱》中那个青年大学生没有见过面，只是与他敲墙通话的神秘政治犯也是这样的人物，“这个人就像肮脏灯笼中的一支燃烧着的、放射出明亮光辉的蜡烛”(Ⅳ,376)。高尔基经常运用的这种卡莱尔式的闪闪发光的英雄的修饰手法(再次应用于《母亲》中的巴维尔·符拉索夫)说明，在描写新的主人公时，偏重于把他们浪漫化，而不是现实主义处理。阿依兹曼《流冰》中的女主人公的肖像具有明显的浪漫主义特点，虽然她与作为论

敌的哥哥所进行的思想争论是以自然主义实录性的方式来表现的，"他非常激动，惊讶地看着妹妹。她突然间长大了，直直地站在那里，像一位崇高的、难以理解的、从高处什么地方降临的先知一样的人物，全身被热情之光照亮，因为洋溢着激情之火而面貌焕然一新"（V，257）。

显然，这起码是试图创作一幅这些形象的心理素描。但对整个流派来说，倒是体现了主人公形象的本质特征。这样的主人公通常扮演救世主的角色，为了摧毁现存事物，他知道应该做些什么，他好斗，不妥协，准备让年轻人作出牺牲，并且在这种情况下毫不犹豫地流别人的血。"好斗的人"（Ⅰ，219）——高尔基在丛刊第1辑中提出的这一说法以后，在奈焦诺夫、尤什凯维奇、古谢夫－奥林布尔格斯基、阿依兹曼、库普林的作品中有了不同的变体。在"知识派"诗人的诗歌中是借助寓意来描绘这类主人公的：他们"在大海的迷雾中，在雷雨和风雪中，/注视着豪迈心灵的指南针，/驾驶着珍贵理想之船"（Ⅶ，325）以及（Ⅶ，340）。而在散文作品中，他们有时具有社会和思想的具体性的特点。

研究者指出的世纪之交的文学中个性原则的增长，首先意味着作品情节中主人公作用的改变。依存于环境的主人公的位置被脱离自己的环境、扯断这种依存性的主人公所占据，消极的主人公的位置被好斗的主人公所占据，堕落的主人公的位置被"改邪归正的"主人公所占据等等。文学主人公的制作加工的变化受到批评界的欢迎，"作为战士的人，作为反抗者的人"出现了，"在当代俄国文学中必须有他的身影"；"不可能长期地停滞在契诃夫的主人公所特有的那种消极和郁闷之中，高尔基的激烈反抗、热情的浪漫主义从这种状态中摆脱出来……"[136]有时会觉得，只要将契诃夫那些招人喜欢的、但是不幸的主人公转移到新的时代，与新的现实联系起来，那么就会成为与时代相适应的新型主人公，"不错，这当然是他，老相识阿斯特罗夫医生，农村生活环境中的一个天才人物，契诃夫笔下的阿斯特罗夫医生，只不过是变得年轻了，清醒了，不知为什么振作起来了"（斯基达列茨：《镣铐》，V，215）。

在艺术的一类——戏剧中，解决主人公的问题特别富有意义，"知识派"中的许多作家步高尔基之后尘，也转向了这种艺术。从外部的相似性——描写日常生活和当代俄国生活——出发，评论界将他们的戏剧与最近的前辈契诃夫的剧本进行了对比，但是对他们之间的根本区别问题，其中包括主人公问题，却未予重视。

1903年，当契诃夫创作《樱桃园》的时候，他看到了"知识派"中唯一"纯粹的"戏剧家奈焦诺夫的剧本《富人》（最初的剧名是《金钱》）。契诃夫评价了奈焦诺夫特别在其第一个剧本《瓦纽申的孩子们》（1901）所表现出来的戏剧才能，这个剧本继承了奥斯特罗夫斯基的传统——商人家庭的"黑暗王国"中出现的分裂[137]，契诃夫还关注着他以后前进的脚步。

《富人》的主人公是莫斯科的百万富翁库波罗索夫。作者根据世纪之交时髦的遗传理论的精神对这一形象进行了处理。奈焦诺夫像通常那样对主人公的性格给以全面的解

释:“在他身上仿佛有两个人:一个比较有教养,有一颗敏感的心;另一个是虚荣心很强的、吝啬的商人,刚愎自用而又善于自我克制。遗传像一种强行接种上的病毒伤害着他的生命。”[138] 作者的全部注意力集中在主人公身上,集中在对他的双重人格的描写上。奈焦诺夫的剧本是一篇揭示具有最新思想的商人面貌的社会心理论文。其余所有的人物都作为背景和辅助材料,都在某种程度上依附于主人公的活动。

契诃夫在其最后几个剧本中遵循的完全是另一种戏剧原则。戏剧冲突的重心不是一个人(反面或者正面的)与其余所有人物的对立。按照契诃夫关于高尔基的《小市民》所表明的意见,这是一种过时的戏剧形式[139]。契诃夫本人从《海鸥》开始,就实行所有出场人物对所发生的事件平等负责、人物之间具有潜在的一致性、对构成冲突的力量平均分配的原则[140]。契诃夫的剧本中、短篇小说的人物之间的对抗有时达到极端的形式,他们自己都确信他们的“真理”是绝对对立的。而作者每次都指出他们未曾发现的或者愤怒否认的潜在的一致性。认为作家这样做是为人物开脱,而将罪责推卸给“生活结构本身”,这样解释契诃夫的平均分配原则是不正确的。不是“没有罪过的人”[141],而是“我们大家都有罪过”——这就是契诃夫对生活冲突的理解,他将这种看法引入戏剧中,以此表现俄国社会的这种状况:从人与人之间的关系的相互冷漠,和热衷于自我到全面隔绝和相互残杀只剩下历史的一步——每个人“仅仅”相信自己(他们所有的人都“互不相干”,所有的人“都是绝妙的、卓越的人,互不依赖),都在对普遍的混乱无序推波助澜。

高尔基和“知识派”的戏剧世界则建立在完全对立的原则上。

高尔基的短篇小说《监狱》中大学生米沙·马里宁的沉思可能是与契诃夫争论的一种继续。狱中的米沙很关注那个没有见过面的政治犯给他的信:“那些勇敢的、强硬的、像冰块一样冷冰冰的话形成了坚定的、完整的思想:……‘当人们还不明白奴隶和主人同样卑鄙、有害之前,生活将充满恐怖和残酷……’但同时,信中某个隐蔽之处又悄悄地燃烧着一种亲切的、令人感到温暖的思想……‘难道能够把人仅仅分成两个阵营吗?……比如说,我是什么人呢?要知道,实际上,我既不是主人,也不是奴隶!’”

“这种弱小、微妙的思想像火星一样在他的心中一闪,立刻就让位给那些强大、严厉、坚定的思想”(Ⅳ,377;《全集》,Ⅵ,92—93)。

列·托尔斯泰读完《监狱》后指出,“开头很好”,几乎像契诃夫那样富有表现力,但是缺乏感情分寸,而且“议论”显得薄弱[142]。高尔基大概同意这种批评,或许会说,即使这样,《监狱》仍然是一篇“很需要的”和“及时的”短篇小说,因为它为正在走向革命的青年指明方向起到了有益的作用。但是,除了对摆在大多数俄国人面前的问题作出回答外,这里间接地涉及了文学问题。将人“仅仅分成两个阵营”,把一部分人同另一部分人对立起来是否正确,是否公平?每个普通的“平凡的”人是否由各种迥异的因素所构成?高尔基否定了这种“令人感到温暖的”、但是“弱小的、微妙的思想”。现在他看到的现实就是明显地划分为“自

己人"和"敌人",于是他在戏剧中就集中描写当时俄国的各种敌意和对立。

父与子的对立,"小市民"与"劳动人民"的对立,"避暑客"与"从事某种严肃的、重大的、大家都需要的事业"者的对立,"太阳的孩子们"与"大地的孩子们"的对立,最后,"资本家与工人的对立……"剧本《底层》比较特殊,在这个剧本中,高尔基最接近于契诃夫的"潜在的一致性"和"普遍有罪"的原则,尽管他坚持认为,剧本的基础建立在对立的原则上。这类冲突和对立的解决——归根结底必然是其中一方的失败。

如果这样理解冲突,那就必须要有对冲突和对立表现出正确观点的主人公。高尔基的剧本《守财奴》未能实现的构思颇具代表性。"它将是富有诗意的,其中主人公有激情、有理想……而女主人公——洗衣工的女儿,是个民主主义者!曾进过讲习所,是律师的妻子,鄙视她所过的生活。围绕这些人物是外省城市的整个社会!……整个一伙败类,一群市侩!"(《书信集》,第2卷,178页)。还有另外一种构思,"一群没有理想的人,可是,他们中间突然出现了一个有理想的人!仇恨,吵闹,号叫,大笑"(《书信集》,第2卷,187页)。在这种情况下,正确的观点应该表达出来,即使与心理真实相违背:因为更重要的是主人公的意见有益并且适时。作者同意尼尔的形象"因为好发议论而受到损害",萨金说的话"与他语言不相符"(《书信集》,第2卷,195页,第3卷,86页),但二者都是必要的。塑造这样的角色,就是为了鼓舞观众——"自己的兄弟",使敌对的观众感到害怕。

就戏剧语言本身来说,"知识派"作家从契诃夫那里多有借鉴。奈焦诺夫的《阿芙多吉娅的一生》,戏剧的高潮,即女主人公同周围的冲突极度尖锐化是在第三幕,到最后的第四幕,生活又回到日常状态——如同契诃夫的《万尼亚舅舅》。尤什凯维奇的剧本《饥荒》也是按照同样的模式构建的,而在结尾,悲观失望的女主人公说道:"我们之后,人们或许会感到轻松些!"——几乎与《三姊妹》的结尾一样。有时几乎是无意识地引用契诃夫:契诃夫剧本中以嘲讽的口吻说明的东西,而这里却写得很严肃——试比较《樱桃园》中安尼雅与别嘉·特罗费莫夫跟《饥荒》中年轻女工与革命者加巴依的"二重唱"。有时,契诃夫的主人公成了"知识派"作家剧本中的主要人物,比如在奇里科夫的《伊万·米罗内奇》的标题人物身上很容易发现"套中人"的特点……有时,试图效仿契诃夫剧本情节容易使人产生错觉的简洁,这种尝试常常因为戏剧理论的平庸而事与愿违,比如林米哈伊洛夫斯基的《农村悲剧》即如此。实际上,这是一篇按角色写成的农村风习特写,奇里科夫的《农夫,农村生活写照》也是这样。

但主要的是,对戏剧冲突的理解,冲突中的人物配置,"知识派"遵循了高尔基的美学主张,他们所有的剧本都充满对比和对立。大多数剧本中有主人公——有时是某种爱发表议论的角色,通过他们的口来表明作者对所描写的事物的见解,"是勇敢地进入别人的房子并打穿墙壁的时候了,以便让不仅是主人一个人,而是所有住在房子里的人,都能够轻松地呼吸"(Ⅳ,17);"为什么人们不能按照自己的意愿安排生活呢?应当在他们的头脑里

点燃起灯光……"(Ⅴ,79),还有很多其他的例子。这样,根据"知识派"剧本中关键话语的激烈程度的增长,就可以形成关于世纪之初俄国生活急速变化的概念。

综合起来,这个团体的作家创作的作品提供了文学不能视而不见的现实生活的可信记录,创作了一幅集体绘画作品和时代编年史。他们的大多数作品始终与当时的迫切问题密切相关,但不能以其深刻的概括和洞察给人留下深刻印象。他们充当着诚实见证人的角色,当然不可能预见到,他们的主人公所争论和感受到的种种问题,马克思主义、尼采哲学、犹太复国主义、俄国革命的真正历史作用和命运,只有等到世纪中叶、甚至要到世纪末叶才能展现出来。但是,正是当时,根据日后历史的裁决,他们的作品中的一些东西起到了早期预测、清醒警告的作用。

高尔基的《监狱》中的米沙、马里宁情愿服从强硬的、"像冰块一样"冷冰冰的阶级对立的逻辑,但艺术家的敏感使高尔基发生了真正的转变,他让一个将被革命旋风裹挟进去的普通人面临这样的问题:"我能这样做吗? ……我想这样做吗? "(Ⅳ,378)

捷列绍夫的短篇小说《黑夜》中那场正在吞噬沉睡中的荒凉小城的大火是革命烈火的象征。主人公的夙愿实现了:"他第一次感受到自身的生命力……充满欢乐、热情、痛苦和斗争的巨大而鲜活的生命力。他第一次领悟到:他看到的那些人,同样无精打采、萎靡不振、好争吵的人,但是,他们变得多么厉害呀,真是面目一新! "(Ⅴ,157)

然而,所描绘的画面却产生了令人不快的印象:因为这场大火是由一个精神错乱的人,一个城里的疯子放的,他本人也在大火中死去。捷列绍夫还将度过半个新世纪,看到世纪之初燃起的革命烈火的许多后果。但是他的短篇小说所表现的警告意味或许违背作者的意图只有现在、下一个世纪之交才清楚地展现出来。

注释:

1. 《星期周报》,1891,9月,第125页(不署名的评论)。

2. 参见:诺尔达乌,《退化》,莫斯科,1994,154页(俄国第1版出版于1893年)。

3. 参见:梅列尔,《契诃夫与有关托尔斯泰的〈克莱采奏鸣曲〉的争论》,Scando-Slavica,1982,第28卷,125—151页;卡达耶夫,《契诃夫的文学关系》,莫斯科,1989,70—77页。

4. 参见:《高尔基书信全集》,二十四卷,莫斯科,1997,第2卷,8—9页(以下高尔基的书信均引自该版,文本中标明书信集、卷数和页码)。

5. 参见:多尔任科夫,《契诃夫的〈带狗的女人〉和托尔斯泰的〈克莱采奏鸣曲〉:对爱情的两种观点》,《语文学科》,1996,第2期,10—16页。

6. 《契诃夫作品与书信全集》,三十卷,莫斯科,1974—1982,《书信集》,十二卷,第4卷,10页(以下相关引文皆引自该版,引文后在括号内标明卷数和页码,书信引文标明《书信集》、卷数和页码)。

7. 参见:雅可布森,《论艺术现实主义》,雅可布森,《美学著作》,莫斯科,1987,387—393页;扎东斯基,《文学史不

应该是什么样的呢》,《文学问题》,1998,1—2 月号,第 6 页,28—30 页。

8. 巴朗采维奇,《听天由命:弃儿们的生活摘录》,见巴朗采维奇,中短篇小说集《压迫之下》,圣彼得堡,1883;第 2 版,圣彼得堡,1892,121—122 页。

9. 吉里亚罗夫斯基,《贫民窟里的人们》,见《吉里亚罗夫斯基文集》,四卷本,莫斯科,1967,第 2 卷,73 页。

10. 针对世纪末俄国作家的创作,塔格尔谈到了"自然主义"这一名词本身的假定性——作为自然主义与"现实主义"的界限,他提出,俄国自然主义的特点不是在纲领上宣称自己是"学派",而是与左拉学说最重要的意向互相呼应的"艺术流派",然而,这些意向"在俄国的土壤上……却有极大的特殊性,具有另外的特点和色彩。"参见:《19 世纪末 20 世纪初俄国文学:90 年代》,莫斯科,1969,146—152 页。有关俄国式的自然主义存在的问题的争论,可参见:穆拉托夫,《博博雷金》,《1800—1917 年俄国作家人名词典》,莫斯科,1989,288—289 页。

11. 穆拉托夫,《19 世纪 80 年代的散文》,《俄国文学史》,四卷本,列宁格勒,1983,第 4 卷,58 页。

12. 《左拉文集》,二十六卷本,莫斯科,1961—1967,第 26 卷,51 页。

13. 波捷布尼亚,《美学与诗学》,莫斯科,1976,332 页。

14. 博博雷金,《19 世纪欧洲长篇小说:三分之二世纪的西方小说》,圣彼得堡,1900,18 页。

15. 同上,587、18 页。

16. 维辛斯基,《文学回忆录》,《历史通报》,1898,第 2 期,558 页。

17. 《萨尔蒂科夫-谢德林文集》,二十卷本,莫斯科,1972,第 14 卷,153 页。

18. 巴萨尔金,梅奇尼科夫,《最新的"娜娜自然主义"》,《行动》月刊,1880,第 3、5 期。

19. 在对俄国小说"流派"进行回顾时(诺沃波林,《俄国文学中的淫秽成分》,圣彼得堡,1909),如果按现在的理解来看,显然收集了丰富的资料。当代一位研究该问题的学者因为"适度淫荡的萨宁"所引起的丑闻而加以讥讽,他在索洛古勃的《小魔鬼》的色情题目中看到的只是"在方向上偏离了传统"。参见:叶罗菲耶夫,《在老大难问题的迷宫中》,莫斯科,1991,83、96 页。

20. 阿姆菲加特罗夫在小说后记中阐明了这种哲学,其引文摘自挪威人比昂松的剧本《手套》,以及报纸上的事实和读者的反应(阿姆菲加特罗夫,《维克多丽娅·巴甫洛芙娜》,第 2 版,莫斯科,1902,241—250 页。后来他又创作了小说续集《维克多丽娅·巴甫洛芙娜的女儿》)。

21. 阿姆菲加特罗夫,《玛丽娅·鲁西耶娃》,圣彼得堡,1904;随后还有续集《玛丽娅·鲁西耶娃在国外》。

22. 《左拉文集》,二十六卷本,莫斯科,1961—1967,第 25 卷,440 页。

23. 参见:《19 世纪末 20 世纪初的文学进程和俄国期刊 1890—1904:资产阶级自由主义和现代主义刊物》,莫斯科,1982,170 页。

24. 参见:P.A.邓肯,《契诃夫的"实验"小说〈神经错乱〉》,见《契诃夫的创作艺术》评论集,哥伦布,俄亥俄,1977,112—122 页;J.图洛克,《契诃夫:结构主义研究》,伦敦,1980,6—9 页;梅列尔,《安东·巴甫洛维奇·契诃夫:自然科学家和文学家》,《契诃夫和德国》,莫斯科,1996,139—144 页。

25. 较详细可参见:卡达耶夫,《契诃夫及其文学环境(19 世纪 80 年代)》,《契诃夫的同路人》,莫斯科,1996,5—7 页;卡达耶夫,《契诃夫和 19 世纪末俄国自然主义者》,《19、20 世纪欧洲文学中的自然主义和反自然主义》,华沙,1992,107—114 页。

26. 参见:《书信集》,第 5 卷,126 页。

27. 《加林-米哈伊洛夫斯基文集》,五卷集,莫斯科,1957,第 3 卷,104 页。

28. 高连施坦因,《1968 年秋冬我的契诃夫》,《图书评论》周刊,1989,第 42 期,8 页。

29. 关于加林-米哈伊洛夫斯基的自传性四部曲中环境与主人公探索的相互关系问题,可参见:比亚雷,《加林-

米哈伊洛夫斯基》,《俄国文学史》,十卷本,莫斯科－列宁格勒,1954,第10卷,521—522页;塔格尔,《19世纪末20世纪初俄国文学:90年代》,莫斯科,1969,153—157页;叶祖伊托娃,《1890—1907年的现实主义文学》,《俄国文学史》,四卷本,第4卷,238—239页。

30. 参见:利金斯堡,《论文学主人公》,列宁格勒,1979,48—55页。

31. 作为一种文学样式,高尔基在这里指的是具有强烈"英雄中心论"的新浪漫主义:易卜生、海德堡、罗斯丹的戏剧。参见:《书信集》,第1卷,338、340页,第2卷,7、14页。

32. 阿韦林采夫、安德列耶夫、加斯帕洛夫、格林采尔、米哈伊洛夫,《变化中的文学时代的诗学范畴》,《历史诗学:文学时代和艺术感觉类型》,莫斯科,1994,33页。

33. 《托尔斯泰全集》,九十卷本,第62卷,269页。

34. 列·托尔斯泰,《莫泊桑文集前言》,《全集》,第30卷,19页。

35. 斯特鲁宁,《90年代的偶像:一部批评专著》,《俄国财富》月刊,1894,第10期,154、155、162页。

36. 《公民报》,1894年1月3日。

37. 《公民报》,1895年1月2日。

38. 波塔卞科的长篇小说《现役》在杂志上刊登了两次,这是没有先例的:1890年发表于《欧洲通讯》,1898年再次刊登于《大众杂志》。巴甫连科夫(卡莱尔和文集《卓越人物的一生》的出版人)应读者的需要,于1891—1896年出版了《波塔卞科中短篇小说》,十一卷本。另外十二卷集的《波塔卞科文集》在90年代曾三次再版。



39. 《新时报》,1894年8月19日。

40. 参见:《文学遗产》,莫斯科,1960年,第68卷,379页。

41. 后来高尔基写道:"80年代末、90年代初可以称作为软弱无力辩护和安抚必然灭亡的人的年代。文学选择'非英雄'作为主人公,当时一部中篇小说就叫《并非英雄》。我很用心地读了这篇小说。它把这样的话作为时代的口号:'我们的时代不是肩负伟大使命的时代。''并非英雄'很有说服力地相互证明了这一口号的正确性……"(《高尔基文集》,三十卷本,莫斯科,1953,第24卷,424页)

42. 波塔卞科,《并非英雄》,见《契诃夫的同路人》,莫斯科,1982,356页。

43. 诺沃波林,《文学和生命的黄昏》,第2版,圣彼得堡,138页。

44. 巴丘什科夫称,"通过各种途径,从正面或反面去探索主人公"是波塔卞科创作的突出特点(巴丘什科夫,《评论随笔》,圣彼得堡,1898,第1卷,121页)。

45. 普罗托波波夫,《朝气蓬勃的天才》,《俄国思想》,1898,第9期,165页。

46. 涅米罗维奇－丹钦科,《狼吞虎咽》,三卷本,圣彼得堡,1897,368页。

47. 引文根据别里奇科夫,《文学和批评中的民粹派》,莫斯科,1934,132页。

48. 参见:格罗斯曼,《尼娜·扎列奇娜雅的罗曼史》,《普罗米修斯》丛刊,莫斯科,1967,第2辑,236—252页。

49. 1891年米哈伊洛夫斯基把契诃夫与波塔卞科作了对比,他认为,"现在的作家总想绕开中心点,以无动于衷的平静心态描写他看到的一切",但是"波塔卞科却属于令人愉快的意外:他的每部作品的思想都很清晰、明确……"《米哈伊洛夫斯基文集》,圣彼得堡,1897年,第6卷,883—884页。

50. 契诃夫在《萨哈林岛》(1894)一书中以同样嘲讽的口气描写了自己萨哈林岛之行的功绩。参见:卡达耶夫,《像需要太阳一样需要勇于献身的人……》,《俄罗斯的忘我牺牲精神》,莫斯科,1996,263—264页。

51. 参见:丘达科夫有关这一问题的著作:《契诃夫的诗学》,莫斯科,1971;《契诃夫的世界:起源与论证》,1986。

52. 阿尔谢尼耶夫指出,阿里波夫的作品中多半是偶然性的东西(参见:《欧洲通讯》,1884,第4期,760页)。苏沃林指出,巴朗采维奇的小说中有大量的偶然性描写和对话(参见:苏沃林的评论,《巴朗采维奇的〈两个妻子(家庭)〉》,圣

彼得堡,1895,3 页)。诺沃波林认为,偶然性是波塔卞科作品情节的基础(诺沃波林,《文学和生命的黄昏》,141—142 页。而《星期周报》的一位批评家发现,直接反映生活现象之短暂的这一特点非常深刻地烙印在雅辛斯基的作品中。(《星期周报》,1888,第 13 期,17 页)。

53. 参见:《俄国观察》,1892,第 7 期,《北方通讯》,1892,第 7 期,《俄国思想》,1892,第 8 期。

54. 参见:《回顾往昔》,莫斯科,1990,第 7 辑,514 页。

55. 利宁,《论俄国文学中资产阶级派头的历史(博博雷金的创作)》,《罗斯托夫学术通报》,顿涅茨教育学院,1935,第 6 辑,104 页。

56. 米勒否定博博雷金的优先权(Mueller Otteo W. Intelligencija:Untersuchungen zur Geschichte eines politichen Schlagwortes. Flankfurt.1971.S.121-157),拉什科夫斯基则提出论据对他进行了反驳(拉什科夫斯基,《科学意义,科学研究所和 19—20 世纪东方各国的知识分子》,莫斯科,1990,113—124 页)

57. 参见:安德列耶夫,《论博博雷金》,《安德列耶夫全集》,圣彼得堡,1895,第 6 卷,294 页。

58. 温格罗夫,《俄国作家、学者评传词典》,圣彼得堡,1895,第 4 卷,第 1 部分,194 页。

59. 博博雷金,《回忆录》,两卷本,莫斯科,1965,第 2 卷,14 页。

60. 对博博雷金的理论和文学实践进行比较的参见:塔格尔,《19 世纪末 20 世纪初俄国文学:90 年代》,莫斯科,1969,175—178 页;丘普里宁,《"配角"- 环境 - 现实:论俄国自然主义的特质》,《文学问题》,1979,第 7 期;丘普里宁,《19 世纪 80—90 年代俄国文学中的自然主义》,语文学副博士论文内容提要,莫斯科,1980;Blanck K. P.D.Boborykin.Studien zur Theorie und Praxis des naturalistischen Romans in Russland. Wiesbaden,1990。麦克奈尔,《博博雷金及其俄国知识分子的历史》,《俄国文学和思想的黄金时代》,纽约,1992。

61. 《列·托尔斯泰与俄国作家通信集》,两卷本,莫斯科,1978,第 2 卷,155 页。

62. 博博雷金,《回忆录》,两卷本,第 1 卷,57 页。

63. 《列·托尔斯泰全集》,九十卷本,第 71 卷,260 页。

64. 引自库普林娜 - 饶尔丹斯卡娅,《青年时代》,莫斯科,1966,17 页。

65. 安德列耶夫,《论博博雷金》,《安德列耶夫全集》,圣彼得堡,1895,第 6 卷,297 页。

66. 引自穆德罗夫,《博博雷金与伊兹麦洛夫的通信》,《阿塞拜疆大学学报》,巴库,1927,第 8—10 卷,15 页。

67. 温格罗夫,《俄国作家、学者评传词典》,圣彼得堡,1895,第 4 卷,第 1 部分,210 页。

68. 扎苏里奇,《拙劣的虚构》,见扎苏里奇,《俄国文学论集》,莫斯科,1960,162—184 页;《列宁全集》,第 2 卷,537—538 页。

69. 参见:库列绍夫,《论俄国自然主义和博博雷金》,见库列绍夫,《准确与真实的探索》,莫斯科,1986,170—201 页。

70. 《博博雷金小说集》,十二卷本,圣彼得堡,第 12 卷,106 页。

71. 参见:《高尔基文集》,三十卷本,第 25 卷,307 页。

72. 引自穆德罗夫,《博博雷金与伊兹麦洛夫的通信》,《阿塞拜疆大学学报》,巴库,1927,第 8—10 卷,22 页。

73. 参见:丘普林,《契诃夫与博博雷金——19 世纪末俄国文学中自然主义运动的几个问题》,《契诃夫及其时代》,莫斯科,1977,138—157 页。

74. 米哈伊洛夫斯基,《英雄与群氓》,《米哈伊洛夫斯基文集》,圣彼得堡,1855,第 6 卷,292 页。

75. 卡莱尔,《英雄,英雄崇拜和历史上的英雄主义精神》,卡莱尔,《现在与从前》,莫斯科,1994,6 页。

76. 别尔嘉耶夫,《自我认知(哲学思想自传)》,见《别尔嘉耶夫文集》,第 1 卷,巴黎,1989,98 页。

77. 别尔嘉耶夫,《社会哲学中的主观主义和唯心主义:关于米哈伊洛夫斯基的批评专论》,圣彼得堡,1901,205

页。

78. 有关第一阶段争论的概述可参见:伊万诺娃,《〈特写和短篇小说〉在同时代中的反映》,《高尔基及其时代:著作与资料》,莫斯科,1989,第2辑,137页。

79. 卡莱尔,《现在与从前》,第65、128页。

80. 《1909年12月致阿姆菲加特罗夫的信》,《文学遗产》,莫斯科,1988,第95卷,174页。

81. 卡莱尔论英雄的论著俄文译本1866年首次在《现代人》杂志上发表,米哈伊洛夫斯基撰写《英雄与群氓》时,在相当大的程度上改变了这位英国人的思想(他认为,卡莱尔"过分推崇伟大人物的作用"),以适应俄国民主政治的任务。高尔基对卡莱尔的了解是在19世纪90年代末,当时他在喀山曾访问民粹派小组。后来他回忆道,阅读卡莱尔的书是这些小组成员教育的必要组成部分(参见:《高尔基通信》,两卷本,莫斯科,1986,第2卷,384页)。显然,他们阅读的是从《现代人》旧本中抄录下来的手抄本。

82. 参见:《高尔基全集·文学作品》,二十五卷本,莫斯科,1968,第2卷,529页(后面引文均引自该版,标明卷、页)。米哈伊洛夫斯基在其关于高尔基的论文中引用了这种说法。关于米哈伊洛夫斯基对高尔基早期作品的评价可参见:彼得罗娃和霍罗斯,《关于米哈伊洛夫斯基的对话》,米哈伊洛夫斯基,《文学批评与回忆》,莫斯科,1955,40—45页。

83. 普列汉诺夫,《我们的分歧》,《哲学著作选》,两卷本,莫斯科,1956,第1卷,348页。

84. 这里和下面的引文引自埃尔杰里,《沃尔洪家的小姐》、《接班人》、《斯特鲁科夫的前程》,莫斯科-列宁格勒,1959,160页。

85. 卡明斯基,《民粹派作家》,《俄国文学史》,四卷本,第4卷,83页。

86. 奇里科夫,《残疾人》,《19世纪俄国中篇小说:70—90年代》,莫斯科,1957,第1卷,516页。

87. 《魏列萨耶夫文集》,五卷本,莫斯科,1961,第1卷,80页。

88. 同上。

89. 同上,109页。

90. 巴布什金,《注释》,见《魏列萨耶夫文集》,五卷本,莫斯科,1961,第1卷,470页。

91. 同上,109页。

92. 魏列萨耶夫,《时役》,见《魏列萨耶夫文集》,五卷本,莫斯科,1961,第1卷,170页。

93. 吉皮乌斯(梅列日科夫斯卡娅),短篇小说集《新人》,圣彼得堡,1896,17、18、25、75、143页。

94. 伊·伊万诺夫,《当代主人公》,《演员》,1894,第4期,110页。

95. 缅希科夫:《自由的含义》,《星期周报》,1896,第2期,316页。

96. 引自彼得罗夫,《1892—1900年文学大事记》,《19世纪末20世纪初俄国文学:1890—1900年》,376页。

97. 同上,379页。

98. 《北方通讯》,1898,10—12期。

99. (未署名),《当代偶像》,《珍本图书报》,1902,第7期。

100. 加切夫,《反对剧本〈底层〉的真实性的人》,《无名的高尔基》,莫斯科,1994,230、257页。

101. 布洛克,《关于现实主义者》,《布洛克文集》,八卷本,列宁格勒-莫斯科,1962,第5卷,102、103页。

102. 这种见解看来与契诃夫的实际情况是矛盾的:这些年他的短篇小说如《大主教》、《新娘》,是围绕着中心人物构建的,表现了中心人物与周围人物的对立。但是,这种对立和对其他人物的优势(以及"脱离")表现在主人公的感觉中,而不是作者的认定(请看对此所作的一贯说明:"他已感觉到……","他想像……","他以为……")。

103. 这在米哈伊洛夫斯基的信中有明确的说明:"我们现在已不再相信那些英雄,他们(就像神话中的阿特拉斯——天空一样)曾肩负重任,60年代推行'组合',80年代又推行'村社'。当时我们都在寻找'英雄',而奥穆列夫斯基

和扎索季姆斯基先生已为我们提供了这些英雄。可惜,这些'英雄'都是'镀金的',而不是真正的、最先进的英雄。因此,我们现在首先寻找的不是英雄,而是真正的人,不是功勋,而是内心的活动。虽然也许不值得称赞,但却是性格率直的人(作家的力量就在于此,比如契诃夫)"。《柯罗连科文集》,十卷本,莫斯科,1956,第10卷,81—82页。

104. 柯罗连科的早期短篇小说《奇女子》中的人物也是这样设置的。

105. 柯罗连科,《日记摘抄》,《文学中的柯罗连科》,莫斯科,1957,415页。

106. 引自穆德罗夫,《博博雷金与伊兹麦洛夫的通信》,《阿塞拜疆大学学报》附刊,巴库,1927,第8—10月号,16页。

107. 同上,21页。

108. 科热夫尼科娃,《19—20世纪俄国文学中的叙事类型》,莫斯科,1994,10页。

109. 关于该问题可参见:丘达科夫,《契诃夫的诗学》,莫斯科,1971,61—87页。

110. 布洛克,《阿·格里戈里耶夫的命运》,《布洛克文集》,第5卷,515页。

111. 《北方通讯》,1892,第1—6期。

112. "比如说,一端站着巴黎和左拉,而另一端则站着叶卡捷林堡和西比利亚克"1884年他写信给哥哥说。《马明-西比利亚克文集》,八卷本,莫斯科,1955,第8卷,635页。

113. 参见:斯卡比切夫斯基,《马明》,《新言论》杂志,1896,第1期,126页。

114. 关于马明-西比利亚克与自然主义的关系可参见:塔格尔,《19世纪末20世纪初俄国文学:90年代》,莫斯科,1969,179—181页;杰尔加乔夫,《马明-西比利亚克与左拉》,载《1870—1890年的俄国文学》,斯维尔德洛夫斯克,1982,62—73页;凯尔德士,《批判现实主义(1890—1907)》,《世界文学史》,莫斯科,1994,第8卷,47—48页。

115. 列宁,《俄国资本主义的发展》,《全集》,第3卷,488页。

116. 《俄国思想》,1895,第1—8期。

117. "报纸作为对生活材料的最初加工,其水平成了马明-西比利亚克诗学的重要组成部分",关于这一问题可参见:虔采夫,《马明-西比利亚克》,《俄国作家。1800-1917。传记词典》,莫斯科,1994,第3卷,499页。

118. 这并不排除高尔基风格的这类色彩,如自我调侃,作者对主人公-故事叙述者温情的、带有"书卷气"的处世态度,他对人民生活的抽象认识的讽刺,例如短篇小说《秋季一天》。

119. 苏沃林,《我们的诗歌和小说》,《新时报》,1890,5099期,5月11日。

120. 涅斯杰罗夫,《书信摘抄》,列宁格勒,1968,158页。

121. 导致他发生惊人变化的原因除了突然获得的巨大文学成就、与社会民主主义的接近、警察的追捕之外,其中有——虽然不是最根本的——伴随着争论与契诃夫、托尔斯泰的相识,以及自第一次来到彼得堡之后与许多俄国作家的会见令他深感失望。

122. 参见:高尔基在其著名回忆特写中所引用的列宁评论小说《母亲》的标准《全集》,第17卷,7页。

123. 比如,所引用的高尔基的观点在某种意义与认为文学是"创造出来的传说"这种象征性理解相一致:"撷取生活的片段,粗糙的、贫乏的片段,我会用它创作出甜美的传说,因为我是诗人"(索洛古勃:《创造出来的传说》,《索洛古勃文集》,二十卷本,圣彼得堡,1914,第8卷,3页)。

124. 论述世纪之交的文学,习惯于现实主义与现代主义仿佛战争状态的对立与疏离这种论断,摆脱这种观点的评论可参阅凯尔德士为《时代联系·19世纪末20世纪初俄国文学的继承性问题》所写的《引言》,莫斯科,1992,4页,以及该书的其他论文。

125. 关于一代人的共同性问题,可参见:曼海姆,《代与代的问题》,《新文学评论》,1998,30期,7—47页。

126. 有关《知识》丛刊的详细评述可参见:卡斯托尔斯基,《第一次俄国革命时期的"知识派"作家》,《1905年革命

与俄国文学》，莫斯科－列宁格勒，1956，64—111 页；叶祖依托娃，《1890—1907 年的现实主义文学》，《俄国文学史》，四卷本，第 4 卷，256—257 页；凯尔德士，《"知识"同仁文集》，《20 世纪初俄国文学与期刊：1905—1917 年布尔什维克和泛民主主义的出版物》，莫斯科，1984，228—179 页。

127. 布洛克，《论现实主义者》，《布洛克文集》，八卷本，第 5 卷，114 页。

128. 1905 年《"知识"同仁文集》，第 7 辑，圣彼得堡，1905，269、271 页（该章下面文中所引《知识》丛刊的引文标明辑数和页码）。

129. 《文学遗产》，七十二卷本，莫斯科，1965，《高尔基与安德列耶夫》，508 页。

130. 摘自 1907 年 8 月安德列耶夫给高尔基的信（同上，第 290 页）。

131. 参见：邦克、扎哈连科为《第一次俄国革命 1905—1907 的诗歌讽刺作品》所作《注释》，列宁格勒，1969，609 页。



132. 《观察家》，1905，18 期，2 页。

133. 《俄国讽刺作品》，莫斯科－列宁格勒，1960，406 页。

134. 参见：《古谢夫－奥林布尔格斯基短篇小说》，圣彼得堡，1903，4、15、312 页。

135. 契诃夫在给魏列萨耶夫的信中写道："古谢夫……很有才能，虽然他很快就因为他那醉醺醺的助祭而使人厌烦，他几乎每一篇小说中都有醉醺醺的助祭。"（《书信集》，第 11 卷，219 页）

136. 引自凯尔德士，《文学大事记》，《19 世纪末 20 世纪初的俄国文学，1901—1907》，莫斯科，1971，342、401 页。

137. 参见：车尔尼雪夫，《剧作家之路：奈焦诺夫》，莫斯科，1977，26—28 页。

138. 奈焦诺夫，《剧本集》，圣彼得堡，1904，第 1 卷，182 页。

139. 与契诃夫剧作不同的结构形式——比如易卜生或罗斯塔诺夫的剧本（其基本规律是拥有中心人物，其他人物都处于和他对立的地位）无疑对"知识派"剧作家产生了影响。

140. 详见：卡达耶夫，《契诃夫的文学联系》，莫斯科，1989，171—243 页。

141. 斯卡夫迪莫夫，《俄罗斯作家的道德探索》，莫斯科，1972，375 页。

142. 古谢夫，《列夫·托尔斯泰生活与创作编年史：1891—1910》，莫斯科，1960，519 页。



第五章

现实主义与“新现实主义”

◎凯尔德士 著　赵秋长 译

1

1910年前几年至1920年是世纪之交俄国现实主义文学运动发展的最后阶段。称其为最后阶段，不仅是就这场文学运动的时序，而且是就其质的变化而言（此时它已成为一种极其重要的、崭新的文学现象）。正是俄国文学发展的这个阶段，与世界现实主义文学的嬗变——世纪之交的世界现实主义文学由于社会－历史的原因（需要充分了解这个全新的世界）和文学本身的原因（此际文学深切感悟到以往艺术形式业已枯竭，务必寻求新的形象语言）发生了这种嬗变——颇为耦合。这些促发变化的，普遍存在的共同因素同样也作用于俄国的文学。但是，俄国有着本国的历史背景，它正处于一个风雷激荡的年代，因此，这对文学嬗变的过程自然是不无干系的，定会或促进或阻碍这种嬗变，并对其某些现象作出诠释。

本书的序言已对俄国白银时代文学的形成从社会现实，特别是艺术和特殊历史条件

的诸多方面进行了论述。现我们就白银时代文学中的一个重要问题来展开评析。

先谈谈历史这个因素。俄国第一次革命之后的1908—1910年间出现了反动的政治局面,毫无疑义,这种社会－历史状况对文学运动产生了负面的影响。然而,"反动"一词的另一种意义,即其广义和中性为"作出反应",用这个意义来说明文学运动却是适当的。正是社会各界对这场革命的结局反应强烈而又纷杂的这种形势，将当时的文学聚结成一个整体。

在这种情况下,不仅对于"远离现实"的现代主义作家,而且对于许多"贴近现实"的现实主义作家来说，已发生的事件给他们带来的世界观方面的教训要比事件本身的社会－政治实质显得更为重要。这里说的是他们当时关于环境与个人之间关系认识上的剧烈变化。这种认识是坚持反实证主义的世纪之交文学的一大特点(对此序言中已谈及),而在文学发展的不同阶段对反实证主义又有不同的理解。

19世纪90年代末期至20世纪最初几年,个人与环境对立的成分尤为突出——从托尔斯泰的《哈泽－穆拉特》和《舞会之后》到高尔基笔下"落魂"的主人公们莫不如此(短篇小说《舞会之后》就是从演示证明著名的"环境杀人"的公式写起的)。

第一次革命期间活跃在现实主义文艺中的基本主体发生了变化，变成了占领历史舞台的群体剧,个体的抗争者不见了,代之以"凌驾于一切之上的""群体"形象(见布洛克《论现实主义》一文)[1]。布洛克很看重却又难以接受这种形象,因为"群体的声音掩盖了个体的声音"[2],然而在当时的文学界产生了这种或那种"帮派"。正如高尔基小说《母亲》的一位主人公安德列·纳霍德卡谈到自己那个团体时说:"大家貌似在合唱,心里却各唱各的调。"[3]这从实质上意味着社会历史环境应重新来个"反正",使其不再压抑而是解放个人的思想。

当时的诸多象征主义者也满怀类似的希冀，他们将这个时代的社会浩劫以及历史决定论思想视为世界实行精神改造的一个步骤,视为革新的最初阶段的必经之路。

重大关头的变幻是从革命运动的第一次失败开始的。许多现实主义作家主张革新,却不能接受艺术上的革新。而就是这样一种革新的思想很快就被负面的印象冲得七零八落了。

库普林态度的变化就是一个突出的实例。1907年12月他发表了短篇小说《草民》,它描绘出一幅伤感至极的春凌爆发的景象,这象征着不久前发生的事件。灾难接踵而来,暴风雨难以荡涤它(并非小说的主人公所愿),造化之神却助纣为虐。这些小人物,亦即"草民"们的得以重生,在自然力面前做到自主的愿望破灭了。这位作家就此背离了其最重要的,在革命年代生成的观念——在《决斗》,特别是《石榴石手镯》中表现出来的关于"小人物"的新概念。在斯基达列茨自传体小说《阶段》(1908)中,作者不久前尚为之感奋的集体主义的激情消失殆尽。绝望的他又重温落落寡合回归自己内心的情调,这种情调是他在早期作品中孕育而成的。这种心理危机涉及了奇里科夫、尤什克维奇和艾兹曼等一批文学

家。

这些演变的共同本质乃是一种对决定论的新的背反，它来的要比以往更急促，以至于对历史根本丧失了信任，将有历史意义的人性的集合性原则置于自相矛盾的对立地位，拒不参与任何“公共”事务（革命年代前的俄国现实主义文学对单个人注定应负的特殊使命的理解尚不如此绝对）。他们还二律背反地对其他一些反对派的观点，诸如历史学、自然人类学乃至生物学原理——譬如阿尔志巴绥夫在其《萨宁》(1907)中就宣扬了这种生物学原理推崇备至。

于是在我们面前呈现出在文学史上并不多见的一种景象：从具体的历史事件中引出了一些相互雷同的结论。在那个年代的文学中对革命运动悲惨命运的描写林林总总，这种情况不仅是受了社会思想，而且是受了形而上学思想影响所造成的。

与他们对时代的感受同时发生作用的还有一种欲求，那就是为以往事件作出令人振奋的总结，将之记入历史。

在这方面，逆潮流而行的高尔基称得上现实主义文学运动的代表人物。他在众人绝望的时刻期盼着在不久的将来“民众的创造力会猛烈地爆发”，他号召作家同行坚持这样一个信念：“激情恰恰是现代文学中所缺乏的……”[4]然而可惜的是，与克服萎靡情绪这种美好愿望形影相随的常常还有现代人对痛楚的麻木不仁，对持不同意见者概不宽容。直到最后，高尔基的大多数昔日的文友离开了知识出版社。1908 年出版了第 32 辑知识文丛，其中收入的作品（高尔基的中篇小说《忏悔》和古谢夫－奥连布尔格斯基的《大地的故事》）被高尔基誉为“现实主义……走上新道路”的标志，而这条新的道路“奇里科夫、库普林等文学家尚未及涉足”[5]。

在那个年代布洛克也有类似高尔基被文友叛离的遭遇。大家知道，布洛克曾于 1907—1909 年间发表过一系列言论，主张“首要的问题”是“知识分子如何建立同人民的联系”[6]，这使他的许多文友大为不快。如果说高尔基是作为知识出版社的领导者来强制推行自己的信念，那么布洛克则相反，他的观点则是他所属的文人界克服本身偏颇思想的见证。而且，高尔基和布洛克都高度评价《忏悔》，都认为人民的历史乃是决定人性存在的因素，并试图从中总结出有益的经验，这使得他们惺惺相惜。促使两人交好的还有一点，即他们在思想上都倾向于孟什维主义。

20 世纪 10 年代到来前后，俄国文学步入一个新阶段。因为人们已走出不久前时代的阴影，形成了较好的社会精神氛围，这个阶段文学的媒介性表现颇为明显。于是文学运动的张力增强，出现了一种生机勃勃的局面。现实主义流派的声望日隆，对此，其反对者也不得不承认。评论界纷纷谈论“现实主义复兴”，还称现实主义已进行了革新。这种革新首先反映在名称的更易上，它常常被称为“新现实主义”。它的表现是形成了别有特点的另类生活哲学，形成了解决困扰世纪之交文学问题的独特方法，这些问题有对待实证论的态度、

文体的革新（相关论述请见后文）等。在序言中我们已解释过“新现实主义”文学在当时背景下的含义，介绍了评论家和作家们如何运用它来描绘形形色色文学现象——描绘现实主义和现代主义出现的新趋向，描绘超乎流派的艺术的边缘本性的表现。在我们这部书中，“20 世纪初的俄国现实主义”一语，采用的就是后者的意义。我们拒不采用别的术语，尽管它们更准确，在我们看来更合适“新现实主义”乃是现实主义这个流派内部的特殊一支，它比其他支系更接近现代派运动中的文学过程，它摆脱了美化旧时代现实主义大潮的自然主义的靡风（参见“现实主义与自然主义”一章）[7]。

同时得以继续发展的还有传统的社会现实主义一支，对这一流派我们以后也会进行论述。当时的俄国文学中尚存具有浓重怀旧情怀的支系（如阿尔志巴绥夫派）。然而倘若对之略去不计的话，作为一个整体的现实主义文学运动——既包括新现实主义又包括传统的现实主义文学现象——其标志乃是广泛而深刻地表现俄罗斯的现实生活，不断提升文学对周围活跃生活的关注程度。

2

现实主义文学革新始于 1905 年前后，它是众多文学家共同努力的结果。布宁的创作在这方面极富代表性，此时高尔基的创作也进入全盛时期，库普林、魏列萨耶夫的艺术风格也发生了巨大变化。至于奇里科夫、奈焦诺夫、尤什科维奇、斯基达列茨、古谢夫－奥连布尔格斯基、艾兹曼等大多数“老”一代名家，他们的创作则日渐寥落，从总体上说来对文学界已不再发生什么影响了。在现实主义文学中崛起一代新人，他们中有些人早就从事创作活动，但是到 20 世纪 10 年代之前才臻于成熟。他们中有什梅廖夫、谢尔盖耶夫－青斯基、阿·托尔斯泰、普里什文、扎米亚京、恰佩金、苏尔库切夫、特列尼奥夫和克留科夫等。十月革命前的十年俄国的现实主义文学在数量“指标”上已经蔚为大观了。卡斯托尔斯基中肯地指出，“外省作家进入文坛，外省文学之家的诞生”（西伯利亚文学团体规模尤大，出自这里的作家有希什科夫、格列宾希科夫和格拉德科夫等），“是一种具有标识性的现象。”这导致了“俄罗斯艺术描写地域”的扩大[8]。

这些令人难以忘怀的形形色色作家和文学现象之间，却有着某些共同之处。作家的思绪或明或暗，但总是不时地回到不久之前的那段历史。尽管他们对它的感受有所不同，而 1905 年的革命，作为国家生活中的一个里程碑的意义现已为整个俄国文学界认同。当时的评论界就曾评说过“在 1905 年沉醉后痛苦的心理直接压抑下所形成的我国文学潮流”[9]。在十月革命前的十年间，出现了一批在某种程度上企望对 1905 年革命时期发生的事件及其在近期俄国社会生活中引起的思想变化进行反思的小说，如索洛古勃的《创造

中的传说》(1907—1914),安德列耶夫的《萨什卡·日古廖夫》(1911),吉皮乌斯的《鬼玩意》(1911),安德列·别雷的《彼得堡》(1911—1913),罗普申(萨文科夫)的《子虚乌有》(1912),丘尔科夫的《撒旦》(1914)、《谢辽扎·涅斯特罗耶夫》(1915)和诺维科夫的《早霞与晚霞之间》(1915)等。可以看出,这些作品的作者的来历各不相同。

而且,很难说他们直接(或用曲笔)描绘这一历史政治事件的风格对当时现实主义,首先是"青年"现实主义文学运动的基本特征起着决定性作用。现实主义文学青睐的是生活的原生态,"对生活的忧患"——人们这样概括沙吉尼扬文章的特点。沙吉尼扬在文章中联想《卡拉玛佐夫兄弟》中魔鬼的自白,认为俄国文学正经受着"七普特重商妇的苦难"(整整一年之后她又直截了当地称扎米亚京中篇小说《县城纪事》中的人物切鲍塔里欣"由于饕餮竟胖得不能行走"),而"一杯茶"却酿出了"希冀"[10]。在这里,我们可以分明地察觉到,这是一种抗议,一种心灵对物欲横流生活的抗争,以之对抗象征主义文学构筑的"另类世界"。在这种贪欲中还存有另一种对立,即"现实"与"历史"的对立。也只有在这个意义上,许多描写现实生活作家的创作可以做到,一方面经常保持着历史感,一方面又常常远离了作为直接"客体"的历史舞台。现实可以吸引却不能封闭人的心灵,从日常生活的素材中可以引出广泛的问题。"通过现实来解读历史"——我们可以这样为当时的俄国现实主义文学中的一个有代表性的思潮定性。

值得注意的是,现实生活题材的作品与古罗斯这片广袤而荒蛮的"被闲置的穷乡僻壤"有着难以割舍的血肉联系(扎米亚京的《在穷乡僻壤》)。其中的主人公往往是百无聊赖的颓唐客和尚未或刚刚脱离史前生活的人;描写的是贵族遗老的封闭世界(托尔斯泰),散居在欧洲北部和西伯利亚地区的宗法制民族的移民生活(普里什文、恰佩金、格列宾希科夫、希什科夫),俄国中部农村闭塞的田园生活(布宁、穆伊热利、波德亚切夫和沃尔诺夫等),县里固有的平庸而荒蛮的风土人情(高尔基、扎米亚京、库普林、谢尔盖耶夫－青斯基和尼康德罗夫等多人),城市下层人穷困潦倒的生活(什梅廖夫、库普林和波德亚切夫等)。

关于"城市居民中那些生活在最底层的人",亦即"似乎被世界剥离出来的人",波德亚切夫中篇小说的一个人物这样喟叹:"我们的境遇……糟透了……我们被遗忘了……"[11]《被遗忘的人们》(1909),也正是这篇小说的名称。文学中颇为流行的描写被历史遗忘的这一社会阶层和人群的主题有着鲜明的底蕴,因为透过他们便可看出国家的大部分面貌。"俄罗斯是个什么样的国家?它不过是个荒蛮的小县"——高尔基小说《奥古洛夫镇》中的一个主人公如此评说[12]。俄国社会和思想界对"小县"(也包括城市和农村)生活日益增长的关注表现在方方面面:从布尔什维克主义的极度实用主义的方针("为争取'人民',争取群众……,资产阶级和无产阶级展开了斗争")[13],到对民众显示出来的和潜在的固有伟力进行的殚精竭虑的观察和思考(布洛克)[14]。无论怎样,他们的努力尚无明显的成效,他们的言行还有待于能否解决俄罗斯的前途这个令人费尽心机的问题的成效来检验。往往还有一

种对这种"固有伟力"的思考,它在当时显得尤其活跃,那就是关于国民性和民族思想的思考,当年的文学就孜孜不倦地在民族思想之中探寻国家命运之门的钥匙。

让我们切实地考察一下农村题材文学在这方面的明显演变。在当时的文学中,无论是记录、"写实"式的,还是概括式的农村题材(乃至民间题材)都方兴未艾[15],其实这两种样式最终是异曲同工。读革命后最初出现的一批农村题材的散文,常常产生一种不佳的印象,这种印象是由于处于社会动荡时期的民众的不良精神状态和行为造成的。各种文学现象将"与世隔绝"的农村可悲的景象呈现在人们面前。在对"庄稼人"生活的阴暗面的描写中可分明发现作者继承的是 19 世纪 60 年代作家的文学传统,不过他们对这种传统的理解各自不同罢了,然而这类作品很快就出现了批判过滥的倾向。

在嗣后的年代里,随着俄国现实主义文学的演变,农村题材的作品也发生了变化,逐渐摆脱了走极端的错误观点。布宁的那些农村题材著名散文就经历了这种内在的转变(由初始描绘阴郁沉闷的"农村"到 20 世纪 10 年代转而写下了一批描绘五彩斑斓的民间生活的短篇小说),在当时一些"专写农村题材的作家"身上也程度不同地发生了这种转变。

其中尤为突出的是熟悉农村生活的优秀风习作家维克多·瓦西里耶维奇·穆伊热利(1880—1924)。在他描写革命时期生活的早期作品中,农民运动被描写成一种自发的、鲁莽的暴动(如《地租》),后来,阴郁的色彩愈加浓重,描绘出一幅幅残酷的农村生活画图。他还另有发现,力图从心理上扩充记述农村生活的传统方式。别人是用另外一种世界的视角来看社会的,把目光只是盯在落后和荒蛮上,而他却在这里发掘出人类善良的原始品性,这种本性甚至可以唤醒最"昏庸、愚昧和凶恶的人"(如《诅咒》)。然而这些原始品性常常被"从沉沉的黑暗中散发出来的不绝如缕的恐惧"所"淹没"(《别墅》),消逝在"浑浑噩噩的意识之中",此时昏黑的脑际"只见一些奇异的思绪在静静地爬行,它们模模糊糊,杂乱不堪,隐隐约约,没有一点光华,就像淡月投入密林的阴影"(《暂且》)。穆伊热利塑造的人物是很有特色的,通过他们我们可以鉴赏这位作家描写农民心理的妙法。他的作品从没有怨天尤人的腔调,因为他深知,造成农民苦难的罪魁祸首是"饥馑,贫穷,难以承受的劳作和难以忍受的无权地位"(《在一家农户里》)。可是他的作品透露出一种宿命思想——农村的"特殊命运"是"无可认知难以理解的"(《别墅》)。

谢苗·巴甫洛维奇·波德亚切夫(1866—1934)的农村题材的散文着重描写农民生活中的丑陋 - 冷漠及其处世之道。不过,与布宁和穆伊热利不同的是,他将庄稼人苦难形成的原因完全归咎于社会。历史留下的残酷印象常常会在现实社会中留下挥之不去的阴霾。波德亚切夫在 1905 年革命后那些年代里的感情充分体现在他的中篇小说《生与死》(1912)中。生活在前进,农村却停滞不前,而且看来这种停滞和封闭的状态还要继续下去:"我们的农村对近些年来,乃至现今困扰我们这个'忧患重重的罗斯'的一切全然毫无牵挂,如果说它也有所牵挂的话,那么也与真正的关心南辕北辙,只是做些傻事,帮些倒忙。"波德亚

切夫笔下的农村可使人联想起布宁的《乡村》，他甚至还创造出一种农村的"波德亚切夫式"的可视性形象："……灰蒙蒙、昏沉沉的天空压顶，淫雨连绵……一群乌鸦嘎嘎地叫着掠过低空，从庄园的什么地方传来阵阵母绵羊的'哀叫声'，哀哀怨怨如泣如诉，还有一只狗在凄厉地叫着，一声接着一声，单调而乏味……烦闷……主啊，简直烦闷死了！……"[16]

在此后的第一次世界大战期间，波德亚切夫的创作又显现出新的特点，此时的他对农村的前途仍然感到困惑，不过，他已发现农村也意欲挣脱困境（中篇小说《采蘑菇，摘浆果》，1916；短篇小说《祸从口出》，1917，以及其他作品）。

穆伊熟利 20 世纪 10 年代的作品（长篇小说《年》和中篇小说《在大地的边缘》等）对农村的看法趋于乐观，然而他与远离民粹派幻想的波德亚切夫不同，寄希望于那种特殊的庄稼人"乡土"真理，指望以之变革世界。

阿列克塞·巴甫洛维奇·恰佩金（1870—1937）的早期散文及其小说集《孤僻的人们》（1912）和《白色的隐僧修道院》（1914）将现实同幻想紧密地联系在一起。他以诗一般的语言深情地描绘了北方这片荒凉的人迹罕至的土地。他一直住在这里，称"森林的居民为上帝"（短篇小说《林中幼熊》）。恰佩金不相信城市有什么健全的法则，归根结底法制农村也并非牢不可破的世界。在中篇小说《白色的隐僧修道院》中，农家出身的壮士阿封卡·克林为正义而战，在与资产阶级的暴徒沃罗纳的力量悬殊决斗中惨死。他的早期作品反映了历史已侵入了农村生活中的最隐蔽的角落。

如果说恰佩金只是看到这种侵入可怕的一面（天灾——对森林和兽类生存之源受到的威胁和人祸），那么其他的"专写农村题材的作家"（他们在 20 世纪 10 年代名噪文坛）则将这种侵入化为希望之源，当然他们的这种希望有的朦胧，有的明晰。

康斯坦丁·安德列耶维奇·特列尼奥夫（1876—1945）收入《统治者》（1915）和《潮湿的山谷》（1916）的大部分小说描写的是俄国南部顿河哥萨克村落的农民生活。这一带人们的境况似比俄国中部好一些，但在这位作家的笔下，土地也"浸满了苦难和忧怨"（《潮湿的山谷》）。这些小说别有特色：注重生活细节和庄稼人的自述，常有善意的插科打诨，富有抒情的色彩，这种色彩在描写自然景色时尤为浓重。特列尼奥夫以农民为题材的系列作品充满诗情画意，他以独特的方法将 19 世纪 60 年代作家传统描写中的俄罗斯北方的"严峻"，同南方类似的《狄康卡近乡夜话》中的"柔和"融合在一起。他还从平民知识分子民主主义文学传统中汲取了营养，形成一种特写式的行文风格，情节不求严密，词句却颇雅致，在大背景下塑造出一系列个性鲜明的民间人物形象。但是，特列尼奥夫的小说缺乏农村题材作品常见的"严整性"，显得有些平淡无味，作品中的经营者一心向往着光明的未来，厌恶"了无生趣的闭塞"生活，却目光短浅，动作迟缓。而在他战争年代的作品中充满对生活的"广泛思考"，这是一个来自人民，经历过战争苦难的人的思考（如《圣诞节期间》、《行驶在静静的水面上》）。



绥拉菲莫维奇

伊万·叶戈罗维奇·沃尔诺夫(1885—1931)的三部曲《我的一生纪事》(副标题为《农民编年史》,1912—1914)的主题思想与之类似，它已不再哀叹"闭塞"生活的根深蒂固,而是坚信这种生活必然消亡。这是当时农村题材的鸿篇巨制之一,采用的是俄国文学中耳熟能详的(如《童年》、《少年》、《青年》三部曲)自传纪事的传统体裁，同时它又与"贵族"纪实作品一比高下。类似的作品还有伊万·米哈伊洛维奇·卡萨特金的小说集《林中往事》(1916)。

我们发现,"古代"城邦罗斯题材的作品同描写偏僻农村的散文也有着相同之处。那个阶段大部分现实主义大家都涉猎过此类题材，虽然这些作品在他们的作品中所占比例不大。后来,一种对历史运动的感悟取代了上述年代的病态情绪,这种感悟已失却了对"前所未有变革"的超前兴奋(这里我们想起了布洛克的这句话),这种兴奋曾为许多文学家在第一次革命前夕体验过。这也验证了那些依据特定的历史信念为自己的思想定向的作家们的经验。

亚历山大·绥拉菲莫维奇(真姓为波波夫,1863—1949)在这方面的演变具有标志性意义。他是19世纪90年代至20世纪初以工人生活为题材进行创作的著名作家之一,第一次革命时期致力于描写革命的无产阶级队伍(《炸弹》、《葬礼进行曲》、《在悬崖边》、《夜间》和《在广场上》等),歌颂它自身引以为傲的伟力(《葬礼进行曲》)。他有感于革命的失败,1905—1907年间创作的短篇小说中有种悲怆却不失明快的色彩，但此后的作品却变得阴郁有加了(实际上这就是他被高尔基"驱出"知识出版社的原因)。不过他后来对时事一直保持着谨慎甚至谨小慎微的态度。

值得注意的是，绥拉菲莫维奇20世纪10年代前夕的作品一直关注着俄国人民生活的艰难,为此他殚精竭虑,在表达上不遗余力地下工夫("追随"列奥尼德·安德列耶夫),同

时不惜大量采用自然主义的表现方法;作品中还不乏沉沦、消亡等危机过程的描写,如"时光流逝,永不回返,一切皆空……"(《沙原》);"年复一年……随着年轮的流转,宿命的结局愈发逼近……"(《女儿》);"日子一天接一天地远去……"(《摇曳的灯火》)。这种游移不定的主题被当作"哲理"立即为他死死抱定,认为这就是全部"人生"的真谛,但是他创作的主旋律乃是宣扬天意决定社会的发展。著名短篇小说《沙原》(1907)的女主人公(列·托尔斯泰给她打的分是 5+)贪图富足享受出卖青春和美色,失却生机勃勃的生活,换来的是"僵死的物质观"。从此她成了强暴力量的猎物,而这种力量还是命运的劫数,以致毁了她自己的一生。

人生来就要作威作福,命中注定要去奴役别人,这就是《草原上的城市》(发表于1912)这部鸿篇巨制中经营者们的铁律,小说展开一幅资产阶级企业欣欣向荣,其员工成就斐然的景象。世世代代沉寂的荒原突然出人意料地矗立起一座人气旺盛、生机勃勃的王国,在破旧的土窑旧址上高楼大厦拔地而起。似乎此书的卷首题诗:"在蔚蓝的草原上,有座城市闪着金光"这个美妙的雄心大志业已实现。然而小说中潜伏的"暗流"使幻想泡了汤。资产阶级内心和心理上的必然沦落是《草原上的城市》的要义。这一要义是同阶级对抗者的主张相辅相成的,作者根据马克思的理论认为无产阶级即是资产阶级的掘墓人。然而值得注意的是,在《草原上的城市》以及作者那个年代的其他作品中,这种正面形象为数并不多,而且他们远不像他本人在革命年代创作的短篇小说中那样战无不胜。

这里需提及的是,此时异常活跃的高尔基针对列奥尼德耶夫在"今天和明天"问题上表现出来的出乎意料的悲观主义,于 1911 年给他写信,"……我不大相信所谓'拔高情绪',高涨的情绪是培养出来的,不应对情绪抱什么奢望"[17]。

我们已经说过,文学中(在世界大战爆发前)业已形成一种对历史时代的特殊感悟,它并非认为历史已经停滞,而是对不久将来的历史发展抱怀疑态度。当时的文学出现的倾向就足以说明这一点,这首先表现在文学竭力寻找一种使"永恒"的、不取决时间的生存价值得以维系的支柱,这也是前述某些作家创作的特点。

此前我们论述的是 20 世纪 10 年代前夕及整个 10 年代现实主义文学,我们称之为"通过现实反映历史"的文学,这种文学基本是沿着 19 世纪后三十年的"社会"现实主义轨道发展的,这种现实主义中包含有社会的因果性。

"通过现实反映现实"则是同一年代另一种现实主义流派的关键性特点,它被称为"新"现实主义,我们将把它作为重点进行论述。

现实主义的这两种流派的界限是不大分明的,它们有着诸多的相似之处,包括主体的类似(如都关注民族和闭塞的俄罗斯的命运等)。然而,新现实主义的独特之处是将现实的和具体的社会理想综合起来,并且将前者升华到高于后者的程度,它独具的艺术综合手段也是如此(我们发现,在这方面新现实主义自觉或不自觉地同俄国现代主义进行了某种对

接)。"新现实主义"文学运动尽管尚未达到俄国经典现实主义的高度(布宁的作品是个例外),却也成就显赫。它在革命前十年间俄国文学中,充当了文艺思想的中流砥柱之一,就它本身及其文体性质而言也达到了20世纪美学的最新水平[18]。

伴随着这种"综合"式艺术描写产生了其意识理念,值得注意的是,正是在20世纪10年代,1912年建立的"莫斯科作家书籍出版社"和同年出版的彼得堡《遗训》杂志(其文学部)就是按照这种理念着手缔造自己创作纲领的。自然,这些纲领的产生并非无中生有,是世纪之交的美学意识为之准备了至关重要的条件。

有鉴于此,我们对19世纪90年代到20世纪的头几年间"新现实主义"思想作个简要的回顾。

研究这个题目是一项复杂的课题,这是因为世纪之交现实主义文学运动的美学观念,不同于力图将自己的创作经验得到哲学和美学理论的不断强化的现代派(首先是象征主义派),它尚未最后定型。这里我们联想起俄国现实主义时代的开始,是以关于创作(别林斯基几乎是公认的权威)和形象塑造的指导思想取得令人歆慕的统一为标志的。1888年契诃夫在谈到以往时代时说:"那时出版者的头脑中想的是像别林斯基、赫尔岑那种……能够给人以魅力、教导和栽培的人物……"[19]早在19世纪60年代艺术思想已成体系,诚然,这发生在美学观念得到剧烈强化的条件下[20]。在19世纪末至20世纪初的现实主义流派中,创作观念落后于创作成就。不过,也不该把话说得如此过分和绝对,我们举晚年的列·托尔斯泰的例子就足以说明,这时的托尔斯泰就常常致力于解决艺术中的共同问题,力排奇谈怪论,取得了丰硕的理论成果。

我们在谈论这个话题时参照柯罗连科的一些美学观点是很有益的。他在19世纪80年代末至90年代初就"高品位的生活和艺术"[21]问题,写下了若干日记和书信,其中洋溢着反对实证主义的激情。他一方面批驳了托尔斯泰关于活跃的人性可以战胜环境威力的思想及类似的文艺主张,另一方面却又"走向了……'形而上学'"[22]。柯罗连科从事创作伊始就关注种种哲学问题,他的作品充满政论色彩。他在1893年的一篇日记中写道,"梅列日科夫斯基是一个真正的人,在他的信中萌发了一种探索世界生活种种模式的欲望,他是我心仪的对象",然而柯罗连科又同时发现,这些"模式"又会导致"神秘主义流于低俗和猥琐"[23]。这个观点的演变过程在他1903年致彼·伊万诺夫斯卡娅的一封信中也有体现。这封信对世纪初俄国宗教哲学界的探索进行评点("人们探索的方向是以往"),同时承认有一种"能激发人们探索种种世界模式的感情"[24]。柯罗连科欲求在艺术作品中表现"种种世界模式",是一种切合实际的思想,与"神秘主义者"追求的仙界和实证论者追求的最高境界的思想迥然不同。

我们在研究文学理论和文学批评专家的著述时发现,心理学派的领军人物奥夫夏尼

科－库利科夫斯基的观点与柯罗连科的观点颇为近似。奥夫夏尼科－库利科夫斯基提出的心理结构说将研究过程放在首位，这个学说包含社会和超社会秩序两种因素。民族的、阶级的、阶层的、职业的等“心理模式”，乃是社会历史发展的产物，在人的生活中起着巨大作用——充当着“心里连结”的作用，它们“把各种原则合而为一”，把个人和社会联系起来。超社会的心理现象是精神活动最高级、最现代的表现，宗教感情和激发艺术灵感的道德感情就属于这种心理现象。社会心理模式不仅把一个人同另一个人联系起来，而且还会使之区别开来，对之进行比照，而超社会心理模式则仅仅起一种联合作用。除了社会团体，还有“另外一些人际关系”将人们联系在一起，人们处于这些人际关系中可以感受到自己与他人的同一属性，这时，个人就会成为“纯粹的人道主义者”[25]。“宗教意识”和“无上的道德命令”在任何时代都会吸纳“某种相应的历史内容”，可是人对待世界的态度是受宗教意识和无上的道德命令驱使的，其本身并不受制于社会环境。更确切些说，这种态度在历史发展的进程中决绝地摆脱了社会环境的制约，成为一种自主的精神力量。

这就是在研究心理原则时，人们面临其复杂纷纭的内容和作用，通常所遵循的思维逻辑。奥夫夏尼科－库利科夫斯基显然是小心翼翼地回避了“神学”关于宗教感情产生的理论概念，而使其他一些概念起统领作用。他将“思想与联络我和神的感情”以及“万物神秘的感觉”作为“对天宇的向往”[26]和对客观存在的茫茫宇宙的参与感来诠释的。那些“神秘”的本质其实就是单一天然的人类学本质，比如“善”和“对道德完善理想的追求”。他就是在这个意义上评说植根于生活的种种现象。奥夫夏尼科－库利科夫斯基理论体系“现实性”的感召力由此而生。其体系中的“神秘成分”是与“浪漫主义成分”和“空想主义成分”相对立的，这种“神秘成分”难以思议，它的存在与现实生活过程无关：“为避免阐述时的误会，‘超社会性’并不意味着走出社会性而进入什么仙境。不，人有超社会的一面，但它同人一起仍驻留在社会性之中（这是无可超越的）……处于社会性之中的一切超社会成分不会对社会的进化袖手旁观，仍不失为推动社会进化的强大力量。”[27]

这个思想体系还被奥夫夏尼科－库利科夫斯基用于其美学观。他与现代主义格格不入，其原因恰恰在于现代主义中的空想成分与现实相左。奥夫夏尼科－库利科夫斯基认为“归纳性”创作（归纳性越强，艺术性就越高）才是真正的艺术，换言之，它才是一种能够选择“观察现实途径”的现实主义创作[28]。

在这个意义上重要的是，奥夫夏尼科－库利科夫斯基认为柯罗连科是俄国文学史上最富征兆意义的作家之一；认为柯罗连科的创作以“现实主义的思考和对现实的敏感”见长，而且“这种思考和敏感与其理想主义的天性和情感”，“与挖掘人的全部社会性的独特天赋”，与“对剔除了神学杂质”的“幻想”的酷爱和谐地融合在一起[29]；认为它的创作是现代文艺理念进步的典范。

这一世界观体系的总体概念是把幻想和现实结合起来，这与俄国新质的现实主义文

学探寻哲学与历史的综合是一致的。这也符合奥夫夏尼科－库利科夫斯基论述全人类的本质时所提出的"超思想"纲领。

引人注目的是，有时显得急于求成的缔造超思想艺术的号召，发自急进的民主主义阵营，然而在这里却具有另外的意义。著名评论家叶·索洛维约夫（安德列耶维奇）在他《俄国文学的哲学经验》（1905）一书中指责上个世纪"我国的出版物"，"对所谓纯艺术的代表人物""评价过低"，而正是他们公正地将传播"美"置于"布道"之上，而包括那些"缔造人民生活"的我国其他文学活动家却"准备拒绝哲学"[30]（这里所说的哲学内容显然是与社会思想分离的）。这个观点是同"60 年代作家"对于艺术的美和功利的理解相对立的，也不符合安德列耶维奇赞同的关于"纯"艺术被视为经典的概念。安德列耶维奇在论述"美的解放性和革命性作用"时却又背离了他确立的关于调和美的理想，认为从"美"的立场上看，是它对"我们卑琐生活"进行了宣判[31]。如此看来，超思想的艺术蕴含着极其巨大的批判力量。因此，在安德列耶维奇看来，只有解放运动才能为这种艺术的繁荣创造条件（我们发现，奥夫夏尼科－库利科夫斯基把超思想的精神活动与其他精神活动，即"由对革命的依恋"转向"平和或不平和的进步"的思想联系起来[32]）。

当时，持有如此离奇观点的不只安德列耶维奇一人。1903 年评论家涅维多姆斯基（米克拉舍夫斯基）著文把安德列耶维奇早期的成就归功于"用自由、偏执的态度"对待生活，并将之视为整个俄国文学的表征，还称俄国文学奉行的是"艺术真实"，"而非朦胧的曲意观察"，它已不再是"国民生活的代用品了"。还有，高贵艺术的实现有赖于俄国社会觉悟的进步。现在一切生活领域"社会觉悟在苏醒"，而"并非只在文学界激跳着社会生活的脉搏"，正因为如此，我们"现在就可以美美地放松一下了，文学不必再搞什么政评了……"[33]。

这种观点毕竟未能在革命日益迫近之际广泛流传开来，然而在 1905 年革命失败之后的年代里，在十月革命前十年间的文学界却受到青睐。

伊万诺夫－拉祖姆尼克（彼·维·伊万诺夫）这个阶段所写的哲学评论和文艺批评文章在这方面表现得尤为突出。他对待创作这种精神现象和文艺思想的态度与奥夫夏尼科－库利科夫斯基颇为相近。这位评论家认为，文艺思想应演示"人类思维"由"个人"到"社会"再到"万应"这种"发展的共同规律"[34]。伊万诺夫－拉祖姆尼克把俄罗斯文学的"社会效益"视为"伟大的社会功绩"，他又生怕这种效益会"压抑"人在精神上崇高的道德、审美、哲学以及广义上的宗教等方面的需求[35]。因为正是这些需求，可理解为"超社会性"（奥夫夏尼科－库利科夫斯基语）和"全世界的感情"，它们构成了"文艺创作的基础"[36]。由此看来，将"广义上的哲学批评"[37]提升到其他一切门类的批评，包括社会学批评之上（伊万诺夫－拉祖姆尼克认为马克思主义的批评，"采用的是简单至极的社会学方法"[38]，其表述是有害的），而"批评的主要任务就是确定——常常是不自觉地——艺术家及其作品的'哲学'品位……"[39]。

伊万诺夫－拉祖姆尼克认为（依据“别林斯基的思想”），这种“哲学”起源于“人类思想发展的两条永恒的道路”，即“现实主义和浪漫主义道路”（“第三条道路是没有的，也是不会有的……”），其反映就是形成了两个“特殊的文学流派”，这两个流派也是永恒的，并分别是以两种主义命名的[40]。在一种情况下（现实主义）它是“对人间现实的永恒追求”，这意味着“为了无限而确认有限”[41]。在另一种情况下（浪漫主义）它既是一种“永恒的追求”，又是“对人间现实转变的考察”，这意味着“为了无限而否定有限”[42]。伊万诺夫－拉祖姆尼克坚定地反对“内在论的先验论”[43]、“上帝的宗教”即“人的宗教”[44]的立场与奥夫夏尼科－库利科夫斯基主张在创作过程中要反对“神学”和“现实主义式的”和人本主义式的“浪漫主义”的思想立场是一致的。伊万诺夫－拉祖姆尼克意欲从“泛神论”（而非“先验论”）的意义上来诠释“人的宗教”，将它视为“人追求与人间和天上的一根草茎相融合的情感”，这种情感只有“宇宙论者的艺术家”[45]才能产生（在此我们联想起奥夫夏尼科－库利科夫斯基也有类似的说辞，他把“对存在的神秘感”解释为“探索宇宙的追求”）。

处于世纪之交的俄国批评家确认，从未止息的两种艺术思想的角逐仍在继续：它呈现在现实主义与象征主义之间（象征主义“不失为形式革新了的原本浪漫主义……”）[46]。

伊万诺夫－拉祖姆尼克在十月革命前夕欲以这些思想为标志写作一部《现代文学批评史》，然而他打算进行的充分而系统的研究并未实现，现存的只有此书的写作计划——总体构想的草稿[47]。他的构想已形成文字，不过相当零散，分别于1913—1914年间发表在他主持的《遗训》杂志上[48]。

《遗训》杂志发表的构想草稿重点是反对现代评论界所称的现实主义和象征主义，草稿言辞决绝，这里有“两种敌对世界观体系的激烈对撞”[49]。但是，这两种体系又是在文学的发展进程中互相接近的，其重要性并不亚于它们的相互排斥。然而尽管他不失偏颇之见，其理论在某种意义上说来要比现代主义的相关理论来得更客观些。他的上述观点大部分被视为低级的、经验主义的、着陆式实证主义的现实主义（世纪之交时期的现实主义）态度向高级的现实主义（象征主义）态度的过渡，被视为实物和真实。伊万诺夫－拉祖姆尼克的理论观点是发散式的，达到当时世界相关理论的同等水平。真正的现实主义艺术亦即哲学性艺术，真正的象征主义就是这种艺术。他承认两种世界观有“同等的权利”，但同时又偏爱现实主义，更确切地说，偏爱19世纪末至20世纪10年代形成的“新的现实主义”（这是他的用语）。

伊万诺夫－拉祖姆尼克1914年初在谈到“象征主义的危机”，预言将兴起一种易帜的文学（“我不敢做预言家，但我清楚地感到，我们正逐渐地走向现实主义的复活……”）时，形成了自己的“信念”：“我们具有新的‘现实主义’意识……象征主义与我们，与我们的心理和世界观格格不入。让象征主义的信徒们走自己的路吧，我们也将走自己的路……我们将坚定地沿着现实主义永恒的道路朝着永恒的目标前进。”[50]

实际情况要比发表宣言更为复杂。在十月革命前的岁月里，这位评论家逐渐地却又明显地向现代主义作家靠拢，越来越器重他们的创作（这也表现在上述有关现代文学史研究的著作中）。大多辈出的象征主义直至革命后才被他承认，并被视为俄罗斯文学发展的高峰（顺言之，亦未“否定”“新现实主义”的功绩）。在上述的年代里，伊万诺夫－拉祖姆尼克尽管对文学发展进程的态度不是始终一致的，但总的说来还是坚定地青睐于“新现实主义”[51]。

他认为这种“新现实主义”与“旧现实主义”截然不同，并称它也不是经典的现实主义，而是其19世纪80年代自然主义化的产物，它导致了“文学表现形式”和“宗教意识”的危机[52]（从哲学人本主义意义上说，伊万诺夫－拉祖姆尼克把宗教意识注入到“人的宗教”概念中）。他还认为，在“新的现实主义”中主导的文学流派，在其哲学内容和艺术的质量上都会复活并得到革新。

这里饶有兴味的是，他把艺术革新的功劳在颇大程度上记到象征主义的账上：现实主义不过是“运用了”象征主义“文学的光辉成果”，“现在，现实主义像过去那样单纯靠技巧来表现生活的平庸、贫困和苍白已经是不可能的了，这些现在对于文学来说已无关紧要了”[53]，“在技巧上‘现实主义’已可以运用‘现代主义’的许多经验”，这方面鲜明的范例之一就是扎米亚京的《县城纪事》[54]。



看来伊万诺夫－拉祖姆尼克关于文学体系之间“难以相容”的要义也包括在现实的文学过程中，它们相互影响方面存在不对等的情况。他并不看重世界观问题，他还认为，“新的现实主义”总的哲学倾向已为祖国经典的现实主义所决定，“‘新的现实主义’的任务一如往昔……”[55]。

伊万诺夫－拉祖姆尼克称，他在为《遗训》撰稿期间形成了“我们世界观的基石”，也奠定了他的文学观：“‘接受世界’，‘接受生活’，活得充实，对生活和人类充满信心，承认人的自我价值……”[56]这种信念被他表现得“欣欣然”。实际上它包含着纷杂的内容，这些内容在他为纪念谢尔盖耶夫－青斯基的文章中作了阐述。他在这篇文章中论述了悲剧问题，称它“永远是明快的”，因为它不同于叙述“人的灵魂死亡”的其他格调“阴郁”的剧种，一扫凄苦和悲凉之气，表述出“人的灵魂是如何生成的”[57]；他还从这个意义上叙述了以往俄国文学的悲剧性和继承性，称这种继承性一直沿袭到现代那些他所钟爱的，被他称为“新的现实主义”运动中坚的作家身上。这些作家有“悲剧式”理解生活，并“对之充满信心”的谢尔盖耶夫－青斯基（“现代‘新的现实主义’的杰出代表之一”）[58]，有《女香客》和《第五场瘟疫》的作者列米卓夫[59]，还有普里什文、扎米亚京等人。在伊万诺夫－拉祖姆尼克看来，这些语言大师所持有的通过悲剧来确认人间明快的生活这种生活哲学已诠释得清清楚楚，乃是当时文学极为重要的成就。



众多新现实主义作家的另一个聚集地是"莫斯科作家书籍出版社"。它是这些作家出版作品的主要基地，出版过他们的文集和作品单行本，还出版了登载他们中许多人新作的《言论》文集。这家出版社吸引了诸如布宁、什梅廖夫、扎伊采夫、阿·托尔斯泰、谢尔盖耶夫－青斯基等一批文学大家，其组织者除伊万诺夫－拉祖姆尼克外，还有为之另立宗旨的魏列萨耶夫。

乍看起来两种办刊宗旨（它体现在两人发表的一些文章和通信中）有着惊人的相似之处，他们也曾同心同德地参与奥夫夏尼科－库利科夫斯基理论体系的构筑（前文着重谈过伊万诺夫－拉祖姆尼克这方面的表现），然而这三位文学活动家的社会思想观点显然是不同的。温和的自由主义者奥夫夏尼科－库利科夫斯基的奋斗目标是"由倾心革命"转而"关注现实的政治"，使"资本主义和平地演变为社会主义"，"实行欧洲式的文明体制"[60]……而新民粹主义者伊万诺夫－拉祖姆尼克日后则成了"西徐亚"派的思想家……魏列萨耶夫的思想却接近社会民主主义……即便如此，他们的相似也是不难解释的。在这个时期他们三人都力图将艺术置于社会（也包括自己）生活之外，归之为超思想的基质。然而，在他们的文学和美学著述中——主要是在他们垂青的领域，仍表现出某种思想的痕迹。

他们之间的差异还表现在其他方面。伊万诺夫－拉祖姆尼克谨小慎微，同时又扩大化地开列了"新的现实主义"运动参加者的名单。其中竟没有包括在"旧的现实主义"（这是他的用语）运动中就开始进行创作的文学家，如布宁和什梅廖夫。他对布宁创作的创新和重要性全然不能理解，后来他还把布宁同"亚库博维奇等人"一起列入"旧形式的因袭者"[61]。从另一方面说来，伊万诺夫－拉祖姆尼克只是把列米卓夫视为"新的现实主义"中的一种现象（"人的宗教"），将之完全革除出象征主义运动（"上帝的宗教"）[62]，而且认为该作家的创作恰恰具有一种"中间性"的天性。至于魏列萨耶夫，在他的心目中则是一个具有新作家群特有的盲目乐观精神的人，使其他作家望而却步。

然而其哲学美学的主导方向（以及他的行文）基本上与杂志的宗旨相符。

魏列萨耶夫"生机勃勃"的写作直接源于"书籍出版社"的宗旨。他还写过一篇抒情式文论（发表于 1910 年），题为《论陀思妥耶夫斯基与列夫·托尔斯泰》，文章的第一部分描绘了两位作家相互对立的两种世界观和截然不同的两种生活哲学。一种是对生活持排斥态度，另一种是因生活而喝彩。陀思妥耶夫斯基"对一切生机勃勃的事物视而不见"，而托尔斯泰觉得生活的道路上"撒满灿烂的阳光"；陀思妥耶夫斯基将"灵与肉"割裂开来，而托尔斯泰颂扬寄寓高尚灵魂的肉体（魏列萨耶夫想按照自己的想法尽力揭示作为道德家的托尔斯泰，是怎样凭借他的创作来推翻作为自发的艺术家和"多神教徒"的托尔斯泰所宣扬的真诚哲学的）。

强加给陀思妥耶夫斯基的"活跃生命"的观点无疑有简单化之嫌（尽管这一形象本来属于陀思妥耶夫斯基），而魏列萨耶夫对梅列日科夫斯基《列·托尔斯泰与陀思妥耶夫斯

基》一书的批判也过于生硬。不过，还是应考虑到作品写作的年代。魏列萨耶夫深知舆论界对这位天才的评说不一，生怕他的创作对刚刚走出危机的俄国社会生活发生不良影响。魏列萨耶夫坚定地认为，俄国社会生活的更新只能奉行托尔斯泰健全精神的哲学，人只有实现了同世界的"完整交流"，才能认知善，变成一种"亮体"。为此，应向自己的体内注入"生命的力量"——"活跃的生命"，而"活跃的生命"就是一种本能的精神状态，它的生成"有某种基础，不过，这种基础在人们靠语言和一定的思维定式安身立命时就会失却"。"毫无意图地"，"真正地按照自己的性情生活，同世界的交融自然就会实现，善也就会附身。这里用不着我们，善良睿智的天性自会前来关照……"[63]。通过直觉理解的生活本质的价值和性情的自然创造力是与凭理性构筑的信念系统("形成的思维定式")，亦即思想体系相对立的，因为"活跃的生命"的形成并不可能取决于任何具体内容。

当时著名的出版家、左翼民主主义者克列斯托夫(安加尔斯基)写道："如果高尔基是在第一次革命高潮时期将当时文学界一切精英纳入知识出版社，那么在现时这个反动时期则是在魏列萨耶夫及其'活跃的生命'教科书的影响下，作家们为抗击反生活反社会的思潮实现了大联合。"[64]

克列斯托夫把魏列萨耶夫对当时文学局势影响力的估价显然是过高了，不过其中不乏正确的因素。魏列萨耶夫正是要在这种"活跃的生命"教科书所描绘的思想氛围中团结起广大作家——当时他在莫斯科文学界已开始起领导作用。克列斯托夫主持的出版社是当时文学界大型出版机构之一，在其出版物的类型和出版社的组织原则中都体现出它继承了知识出版社无与伦比的优良传统。而且与该书籍出版社有联系的诸多文学家们的创作也开辟了现实主义发展的独特道路(究其实质，在许多问题上是通过辩论维护知识出版社同仁的立场)。这里我们再详细地列举出该版社的一些史料，因为我们现在谈论的是些生动的实例，它们对廓清现实主义革新运动发展的规律性大有裨益。

这家出版社在 1913 至 1919 年间出版过《言论》文集。虽然总共只出了八辑，但评论界认为它们吸引了"文学青年中那些富有才华和活力的分子"[65]，是当时出版界最引人注目的现象之一[66]。前三辑的主编是魏列萨耶夫，第四辑的主编是布宁，第五、六、七辑主编是捷列绍夫。什梅廖夫在文集的出版中也起了积极的作用[67]。

具有征兆意义的是，1913 年 10 月出版的第一辑《言论》，文集开篇的文章是魏列萨耶夫的《阿波罗——活跃生命之神》，它是《活跃的生命》(又名《阿波罗与狄奥尼索斯》、《论尼采》)这部书第二部分的选段。阿波罗在这里被描写为具有"象征意义的巨人，在他的身上汇集了一切应有的、严整的、能应对一切的生活态度"，意在启发世人要自发地与"世界生活的节奏合拍，并伴着其节拍将一个人生活的忧患化解为安"[68]。他的意图是使文学界同人皈依现代人所必需的生活哲学。对他来说，古希腊宗教在这个意义上说来如同托尔斯泰的"活跃的生命"论一样是富有教益的。当时的评论界指出，魏列萨耶夫的文章具有独特的指

导意义。

魏列萨耶夫早在文集出版之前就指出（在他致出版社的另一位领导人克列斯托夫的信中），"要预先制定一个统一文集各辑思想的纲领……否则我们出版的就不是一个有内在联系、内容统一的读物，而只是著名作家作品的合集了"[69]。就这个问题魏列萨耶夫当时还致信布宁，称"必须保持内在的统一，而只有使文集有'存在理由'，才能达此目的"[70]。然而此时的他强调的是摒弃社会思想存在的观点，称"'统一'并非指某种社会思想或其他什么思想，而是指对待生活的一种紧张度，艺术感受生活的一种类型"[71]。正如他致高尔基的信中所言，"……要'忠于大地'，相信世上有明快的生命体在，憎恨生活的破坏者和玷污者，要信任人……"[72]（这些"纲领性条文"几乎同伊万诺夫－拉祖姆尼克在《遗训》发刊词中的提法一字不差）。

然而，如此宽泛的"纲领性条文"在某些作家看来却是不能接受的，如安德列耶夫就曾向别洛乌索夫这样解释他未能与书籍出版社合作的原因：他们是乐天派的编辑团体，而自己是彼得堡作家："瞧，莫斯科是列夫·托尔斯泰派，彼得堡是魏列萨耶夫派……"[73]《活跃的生命》的第一部分给人的联想（可能是不由自主的）是奇异的，从这个意义上说来安德列耶夫还不算最有代表性的，但究其整个思想和创作状况而言，他与任何文学团体都是格格不入的。但像他一样，反对书籍出版社所作硬性规定的，甚至还有与这个联盟关系密切的文学家（如布宁、谢尔盖耶夫－青斯基）[74]。尽管有如此明显的差异和分歧，他们的创作仍然体现出一定的整体性（这里我们会联想起魏列萨耶夫规定的那些纲领性条文），它们同属"用艺术体现生活"这一类型。科尔托诺夫斯卡娅发现了这一点，她正是以《言论》文集为例说明"在我们这个年代，无论哪种思想都难以凝集成什么纲领"[75]，同时她注意到，这个文集中的"一些'言论'"不仅是"作家们的自我表白，同时还是他们文学上的共同语言"[76]。

这里还应该谈谈高尔基对待这家莫斯科文学出版团体及其与他相近的举措的态度，因为这从广义上说是具有标识性意义的。高尔基与某些文学家不同，不仅对《言论》文集总的世界观方向（他在致魏列萨耶夫的信中写道"我完全同意您对文集的定性"[77]），而且对其规定的原则、合集的出版形式表示赞同。高尔基的态度坚决，因为他的斗争目标正是社会思想的纲领化。

克列斯托夫与高尔基早些时候，即 1911 年 11 至 12 月间的通信观点鲜明，在这个期间克列斯托夫积极参加建立彼得堡的"作家出版协会"[78] 的工作。在此后不久的 1912 年，这个协会就开始解体，在它的"废墟"上诞生了人才济济的莫斯科的书籍出版社。魏列萨耶夫没有直接参加过彼得堡协会的组建，不过对其纲领的形成有着间接的影响。他当时与克列斯托夫有密切的接触，这有克列斯托夫致高尔基的信为证。克列斯托夫在邀请高尔基参加彼得堡协会出版文集的筹备工作时[79] 表示，艺术的革新是通过自身摆脱"思想体系极有害的影响"来实现的。他还据此复制了涅维多姆斯基和安德列耶维奇的论点：1905 年的革

命把思想斗争迁移到其他社会领域，因而它也就失去了对文学和艺术的监管，使得文学和艺术"最终沦为我们的自我裁判者"，这并不意味着社会对它们的冷落。然而他又说，"我们只要反对沉闷的氛围、'道德义务'、对人性的扼杀就足够了，只要号召培养'活跃的生命'和生活的乐趣就足够了"[80]。克列斯托夫认为，在为不受"思想体系"所束缚的全人类价值辩护之中，蕴含着号召文学家联合起来的"广泛的民主主义纲领"的意味[81]。显然，这种纲领同《活跃的生命》作者的思想如出一辙（魏列萨耶夫曾写过《走投无路》和《在转折点上》，过去也属于毫不中用的"有思想"的知识界人士）。

高尔基在给克列斯托夫的回信以及后来发表的文章中，自然也不号召培养生活的"乐趣"，但他反对把这种生活感触同思想对立起来，他把思想视为"个性解放外衣"掩盖的"社会冷淡主义"[82]。贯穿魏列萨耶夫精神的"广泛民主主义"文学纲领，最终还是力排激烈的众议取悦了高尔基（高尔基曾于 1912 年拒绝参加莫斯科作家书籍出版社，后来还是成了其合作者；他对《言论》文集持赞许态度，而文集没有收录他的作品，也多少有些偶然）。



这也与高尔基当时的创作历程有关。他在两次革命之间那段时期逐渐摆脱"blanc et hoir 赤裸裸的偏见——他的小说《母亲》那类作品就带有这种偏见"[83]，克服过于直硬的弊病。这里说的主要就是他在 20 世纪 10 年代创作的自传体小说，它们在艺术上达到了很高的水平，同时内容也很宽泛，包括社会的，民族的和生活的，却也没有坠入什么"党性"的巢臼。现代派的评论家梅列日科夫斯基和吉皮乌斯就作如是观，前者写下了论《童年》的文章《并不神圣的罗斯》（对罗斯的方方面面尽情点评），后者与高尔基有着宿怨，早在 1912 年就著文说高尔基"不多的才华"也已被尘封[84]。她在 1916 年《童年》问世之际写下了如下评语："一本巨著，一个巨人。此书将开辟一个时代，将被视为珍品，不过那是将来的事，而不是现在，现在'人们没有空暇'，无暇理会艺术，无暇理会人的灵魂和深远的事物"（说的是正值战争时期）[85]。

嗣后高尔基的作品就成了"社会民主党人"教条主义的牺牲品（这是 1905—1910 年间评论界对"高尔基作品"的著名评价），他也以这些作品投入当时的现实主义文学革新运动，并因继续信守社会思想在其中占据了特殊的地位（他是个"背离了马克思的马克思主义者，因为他信守的马克思主义已被篡改了"[86]），成为被充分意识形态化了的群众性无产阶级文学运动的监护人（1914 年高尔基编辑出版了《无产阶级作家文集》，并为之写了序言）。然而，在这个运动中出现了明显超出本阶级社会使命的倾向。在 20 世纪前 10 年的诗歌中（杰米扬·别德内、马什罗夫、格拉西莫夫、萨多菲耶夫、加斯捷夫和菲利普琴科等）题材的范围扩大了，除继续描写传统的革命活动外，还涉及科学、艺术活动、自然景物和感情的抒发。名噪一时的无产阶级诗人杰米扬·别德内（叶菲姆·阿列克谢耶维奇·普利德沃罗夫，1883—1945）诗风的变化就是一个典型。他在创作初期，是亚库博维奇民意派抒情诗人，不久在思想上和创作上就转向史诗派。他创作的讽刺性寓言、小品文和诗歌汇集出一

幅俄罗斯国家矛盾交织、各种社会力量交相作用、社会形态杂陈的画图。“人和社会的全部生活……乃是资无产阶级创作使用的丰富素材”[87]，他圈内的一位评论家在谈到《无产阶级作家文集》的新倾向时如此说。在这方面高尔基也作出了榜样，高尔基的创作在追求社会思想性，坚持社会立场方面（整个无产阶级作文学界都是如此）比“书籍出版社”同人和《言论》文集编撰者更胜一筹。

在当时文学活动中占有特殊地位的还有柯罗连科，他是现实主义发展道路上的先行者之一。这时的现实主义已高度重视哲学思想，他在第一次革命之后的年代里已选择了一条自觉地“转向‘空想主义’”的道路[88]。此时柯罗连科的注意力主要集中到（他的政论、文学作品和文艺特写都是如此）新现实主义运动所回避的社会和思想问题上来。

我们在本章开始就谈到 1905—1907 年革命后几年间，文学界存在否定历史的态度和忧郁的空想主义，也谈到这是对时代的一种病态的感悟。从另一方面来说，空想主义这个现实的准则“看重”的是历史的准则，其中包含着实证主义的内核，这也明显地表现在文学发展的其他阶段，现在我们就来说说这个问题。新现实主义的这种情结显得愈加浓重，它继承了正在消逝阶段文学的普遍的思想追求，不过形成了自己独特的内容，其中也包括对待历史现象的态度。新现实主义所独具的对世界的感悟，并不具备历史性，因为作家的目光常常盯着现实的社会变化，但它并不无视历史。它不“废弃”历史，注意到历史会“重演”，它对待历史的态度不走极端，既不否定它，也不因之而欣快。

文学作品主人公的变化就很能说明这个问题。在 19 世纪 90 年代末和此后的革命年代里，评价正面人物的正统标准是意志刚强，作风务实，有实现个人英雄行为的雄心大志。后来现实主义作家笔下的雄心大志又被新的浪潮荡涤。他们的笔锋常常指向现存的制度，揭示普通人命运中的精神的缺陷，这显然继承了契诃夫的传统。这也是其世界观共同转变的特征：对历史进程的感悟渐次削弱，世界观和哲学情愫得以增强（常见的主题是表现现实生活和个人生活的，这就使“新现实主义”的作品类同于罗赞诺夫《孤独》、《落叶》之类论述哲学问题的论说小品：这里指的不是他们作品的思想，而是他们同用的反省这种文体）。

还有一个鲜明的例证就是俄国讽刺文学作品发生了变化：政治色彩、意识形态成分和主观评价的内容大为消减，言辞也变得平和（而这些是第一次革命前政论的特点），而现实主义的具体性得到强化，对日常生活更加关注（现实是通过日常生活来说明的），更注重人的体悟。聚集在《讽刺周刊》周围的作家们的作品在这方面表现得尤为明显，代表了 1910 年前后现实主义形成的一种独特的体例。

我们在谈到“新现实主义”文学体悟性时，须指出这是它常常表现出来的一种特性，世纪之交现实主义反实证主义的倾向正是通过它表现出来的：体悟是人的内心活动，是心灵与环境对抗的产物。一个人在经受生活的苦难表面上却苟且偷安，这时支撑他免受物的力量伤害并战而胜之的是一种追求崇高境界的振奋精神。所谓崇高境界，即使人的精神在道

德和审美上得到升华，从封闭中解放出来。体悟到自己是世界时空的一部分，"泛神论"亲近自然的思想，美，爱，艺术，这乃是人生一笔受用不尽的固有财富。相信它的力量常常要比相信现实可靠得多。对现实生活体悟的振奋之情是长久的，难以磨灭的，它被"新现实主义"坚持的关于体悟不受制于经验的思想解释得清清楚楚，使之得以深入人心。现实生活中的善是同社会上的丑相对立而存在的。

随着世界大战的爆发，作家们对世界的感悟更注重于历史，而且悲愤的色彩日益浓重。随着战事的发展，部分作家感到国家大难临头，自顾不暇，曾抱有奋战的俄国能解放人类的幻想破灭了，战争的阴影浓重，挥之不去。但就是在战争年代里，上述"永恒"财富仍是他们的精神支柱[89]。

我们在前言中已谈到文学由注重"思想性"向"生活性"的转型是世纪之交的俄罗斯文学的总趋势之一。在十月革命前那些年代的"新现实主义"文学中，生活观同历史观的抵触愈演愈烈。后来普里什文曾谈到他当时的心情："……历史的法则常与心中的法则不相符合。"[90] 但这并没有使他和他这类作家惊慌失措，他们认为往日的思想"纲领"是个法宝，往往不去寻找什么新的纲领，宁愿以别种思维方式去思索他们关心的问题。

聚集在普里什文周围的还有诸如社会民主主义者魏列萨耶夫之类的倾心社会活动的作家。魏列萨耶夫在 1913 年写的自传中称："过去我可谓兼容并蓄，不过还是一面倒一些为好。"[91] 对于普里什文和那些念念不忘社会改革的志同道合者来说，这种改革只有在人恢复了同世界的联系，人达到现实要求的水平的条件下才能实现。

3

布宁的创作深刻地表达了革命前十年间现实主义所垂青的生活哲学的特征，在他的作品中对永恒的向往，对暂时的依恋，社会的悲惨，对历史浩劫的忧愤之感（战前和战争年代的感受）同其固有的"泛神论"哲学，和对能促使人不顾无可避免的苦难接近世界负有解放使命、不受时间限制的"第三真理"（《昌克的梦》）的探索错综复杂地交织在一起。

总的看来，其他现实主义作家的世界观尽管没有如此复杂，但也与之相似。在他们的作品中，对现实所作的社会批评常常是严厉无情的，他们的观点与人道主义的哲理浑然一体。库普林即是如此。

布宁和库普林的同龄者伊万·谢尔盖耶维奇·什梅廖夫（1837—1950）的创作走着自己的道路，却不失现实主义的共性。其第一次俄国革命时期的作品，既富有扎根于 19 世纪社会生活现实主义和奥斯特洛夫斯基、格列布·乌斯宾斯基流派特具的"乡土性"，又善于创新，别出心裁地描写了维系闭塞社会的基础土崩瓦解的情状。什梅廖夫（出生于莫斯科市

郊的一个商人家庭)向我们活灵活现地描绘出这样一幅图景:宗法制下的商人生活世世代代死气沉沉,又"突然沿着缝隙爬动起来,它歪歪扭扭的,最后分崩离析"。"破旧的柴棚和仓房"倒塌了;"隐秘的钱柜暴露了;乳香、食醋和农家的奶酪、克瓦斯固有的香味从原本殷实现已破敝的商人家里消失了(中篇小说《崩溃》,1906;短篇小说《伊万·库奇米奇》,1907)。现实与历史面临着两种互为敌对的科律,一个停滞,止步不前;另一个不断前进,生机勃勃,所向披靡。什梅廖夫深入到生活中去,描写陈俗,以"降服"陋习。

他也是这样描写生活中的人,如中篇小说《乌克莱金公民》(1907)及其代表作《从饭店里出来的人》(1911)。后者的主人公是个"小人物",他品质高尚,但迫于专制的淫威,落得满身小市民习气,不自觉地被裹挟到历史的浊流中,受尽人间苦难,后来终于看透了世态的炎凉(变得"目光明彻"),从精神的奴役中解脱出来。他逐渐克服了狭隘自私的小市民习气,一步一步地走向"未来"。这里出现的是一种"降服"陈俗陋习,研究历史的主题,然而其情节的展开并不像在《崩溃》中那样停留在生活的表面,而是深入到人内心的冲突中去了。

我们由《从饭店里出来的人》的整个内容和对待现实的态度可以看出,这部"晚到"的小说应划归为1905—1907年间现实主义中的"知识出版社"派。它的发表是什梅廖夫创作旧阶段的终结和新阶段的开始(他也正是在这部作品发表的1912年加入了"莫斯科作家书籍出版社")。这位现实主义艺术家技艺高超,他的描写精密细腻,语言华美。他一如既往,仔细观察生活,不断有题材广泛、内容丰满的新作问世,而且,其中充溢着他对所处革命时代的感悟。

他的中篇小说《墙》(1912)就是这样一部作品。它篇幅不大,艺术内涵却颇为丰富,生动地描绘出旧(贵族)和新(资产阶级)主人生活巢穴的画面。他们之间尔虞我诈,而在剥削劳动群众上沆瀣一气。然而这部小说描写的人民群众失去了精神力量(如同在《苍天之下》中那样),而这正是他过去赋予他们的性格,变得凶恶、愚昧和残忍了。一年之后他又写了短篇小说《狼步》,在这部作品中,人民群众的面貌焕然一新,他们英武有力,品德纯朴,不过他们是生活在"荒蛮地带"的宗法式林中居民,那里的狼跟"城里的灯火"一样多,那里的"寂静村庄里无精打采地散落着古老的小教堂"。

什梅廖夫面对的是两种不同人民群众的问题。他现在认为,现实社会的发展只会导致资产阶级和扭曲人形象的粗暴的物质分配原则的胜利(这里我们联想起他的《蜉蝣》),在这种情况下,一种人被"裹挟"进现时的社会历史潮流中去;另一种人则是真正的人,他们会同广袤的大自然融合在一起。《墙》的主题则与之相反,写的是自然界与因社会生活同自然界隔绝的人,而两者常常又发生接触,不过这只能算聋哑人之间的对话:"在他的面前,在斑驳的阳光下,在一根草茎上落着一只黄色的蝴蝶,它透明的腹部在抖动。他看着蝴蝶琢磨,怎么打开砖窑的出口,而不致招来主人的斥骂……";"士兵停下脚步。从浓雾中传来沉闷的喘气声……夜莺的鸣叫干扰了他的谛听";"一切进入梦乡。只有夜莺在唱着自己的

歌，可是没有人理会它们"[92]。

"而窗外的黄雀在这艳阳天里欢快地叫着，但骑兵少尉并没听到它们的叫声。它和黄雀有什么干系呢……"（第4卷，134页）。这是什梅廖夫另一篇小说《恐怖的沉寂》（1912）中的一段。它写的也是贵族的蜕化、庄园的中落和极为凶猛的淘汰法则的威力。其富有激情而深邃的主旨（为这篇作品紧紧抱定的）仍是：大自然是个和谐的世界，它企望却又害怕静谧，它把日常生活中的音响剪裁为"尖叫和哀号"（屠宰猪的场面）。

"静谧"的大自然这个主题中蕴含着多种意义，它为什梅廖夫多篇作品所共有（在《墙》中这种静谧表现为人自身一种"闲适、默然、温馨之感"）。什梅廖夫的作品一直有着丰厚的底蕴，不过对他后来的作品的词语你得从反面去解读。在他早期的作品中，历史的脚步声是极为动听的（《崩溃》的结尾这样写道："世界实验室在工作，从坩埚里发出哗啦啦的沸腾声，火舌在蹿动……"[93]），这种声响与死气沉沉、停滞了的生活形成鲜明的对比。可是，到现在，"嘈杂"的生活猥琐不堪，人们"东奔西突，发出连连的噪声"（"人们在期待什么？难道是人们值得期待的，过去为之奔波的东西尚未悉数得到？……"——《旋转木马》，见6页、19—20页）。现在的希冀和期盼已不同以往，人们寻求的是"静谧"的生活，亦即像大自然那样和谐的生活。

中篇小说《十字路口》（1913）的主人公在临终之际脱离了纷乱、流沛的城市生活，如同落叶归根，回到了农村故乡，实现了他归于"静谧"的夙愿。那是一种典型的宗法制农村生活，尽管这种生活并不尽如人意，却也令人陶醉留连。那就是另一种绝对的"静谧"，即天籁的静穆，置身其中会产生一种感觉，仿佛重新接近了从小就熟悉的淳朴自然的生活。

追求"静谧"生活的思想还反映在什梅廖夫当时作品的"固定不变"的结构上，作品的首尾相接，主人公的生活是一个个圆圈。

厨子、女招待和烧茶炊的三个人，趁摘葡萄的季节赶赴克里米亚去应聘，他们住在德国人维特开的小旅舍里，过了摘葡萄的季节，三个人返回家乡，这就是短篇小说《葡萄园》（1913）讲述的全部故事。时光流逝，生活中的故事在演绎，一切都在按部就班地进行，主人公的命运很少有什么变化。人们自自然然地接受了这样一个思想：生活本身就是生活的目的。总而言之，人们不会因在生活中得到特殊的待遇而高兴，可他们还是过得好好的，这是因为他们有大自然为伴，心中可以感受到爱和善的存在，心中的人类的良知常在。

战前时期的惶恐气氛也对什梅廖夫产生了影响，他的作品主题发生了明显的变化。其小说《旅行》（发表于1914年4月）重拾"纷乱的生活"是讨嫌的，"静谧的生活"是信念之源这个话题。不过这时他说的信念已不是源于自然原质久长的静谧和 "边远的古风犹存之地"祥和的往昔，而是源于未来的许诺，这种许诺就寓于"静谧的生活"之中，寓于深藏在乡村民间的自然原质之中，正是这种原质可使人们在追求"永恒"理想的鼓舞下实现生活的革新。我们可以这样"解读"这篇小说末尾的情节，它们既是生活中发生的故事，同时又具

有象征意义。

随着世界大战的爆发，这位作家又一次由对"静谧"的崇尚转向密切关注"喧嚣"的生活："周围是种什么样的生活？……整个世界又在怎样动荡？只要看到这番景象就使人喘不过气来……"（《生活的逆转》，第7卷，110页）起初什梅廖夫怀有一种鲁直的"爱国主义"情愫，这竟使他一反常态，在作品中使用了高亢的语气，不过他很快就又恢复了其严整性。他的小说《严峻的日子》（1916）所收录的大多数作品和那时写的文章，都生动地描写了人民在战争年代经受的苦难，并谴责了在战争中"露出自己丑恶嘴脸"的唯利是图的商贩（《在大道上》）。

他的《滑稽故事》（1916）是一部负有盛名的短篇小说，描写的是资产阶级城市生活方式与农村生活方式发生的激烈而又戏剧化的冲突。我们熟悉的"缓慢的"和"迅疾的"生活主题在这里明显地转型了。小说描写了主人公卡拉耶夫疾速行驶的赛车具有象征意义，喻示着它的新主人公快速的生活节奏。这位新主人公是位资产阶级商人，自感身上有无穷无尽的力量。他觉得"他自己就是一部疯狂的赛车，对他来说，不存在任何极限"，他有猛兽般的贪欲，恨不得把一切都"吞下"。他要铲除、消灭人民和大自然的天然的美质："在机警的司机的驾驭下，赛车灵巧地拐过一处处弯道，轰隆隆地驶过一座座小桥，一片片原野被车轮贪婪地吞噬了……它发出震耳欲聋的轰响冲向远方……惊醒了睡眼惺忪的乡村，惊飞了一群白嘴鸦"（见第8卷，68、67页）。然而，卡拉耶夫本人也成了牺牲品。正如什梅廖夫在以往的作品中所写的那样，丧心病狂的举动会导致自己身败名裂，这就是劫数。在"空旷"、"静谧"的荒原上赛车失事，疯狂的奔突遂告中断。

然而荒原上真的如此"静谧"吗？后来卡拉耶夫来到一个护林人小屋，在那里他又遭遇灾难：因战争流离失所的人们把满腔的阶级仇恨一股脑地倾泻到他这个工厂主头上，他和他的情妇好不容易才逃离出来。群众发怒泄恨，天经地义，无可指责，不过也够吓人的。《滑稽故事》不失为未来社会动荡的严正预警，作者对这种动荡的态度可谓五味杂陈。

什梅廖夫篇幅不长的小说《隐容》（1916）乃是对充满危机时代进行思索的总结，它通过从前线返家休假的几位军官之口，富有哲理地向我们描述了这场战争。其中一位叫什梅托夫的，他的生活哲学和作者相似。他抛弃了"静谧"生活的空想，把当今世界的灾难视为一种必然。似乎世界大战可以使人的精神强健起来，这种臆想大谬不然。战争和现实生活的种种腐恶不会净化什么人，也不会净化什么思想（相反，它只会使人坠入黑暗的深渊），却也是走向未来革新道路上的不可避免的悲痛一程。然而战争苦难只能靠从亘古沿习下来的，超然于今日纷乱和社会历史的精神法则，它内含的法力难以估量（《那是直觉》）。这些就是"生活"的暂时"隐容"，就是"指引世界的真理"。我们"触摸"它们，就等于"把世界装入自己的胸怀，把自己同世界联系在一起"（第8卷，18、20页）。这个与新现实主义浪潮中艺术家的世界观如此贴近的公式，常常被变相地运用到这些艺术家的作品中。

*　　*　　*

作家以不同甚至相反的方法达到艺术综合，首先是对"现实"和"生活"进行独特的"新现实主义式"的综合。对于"传统的" 现实主义作家来说，在这个综合的过程中突出的是创作中现实因素的增加和深化。什梅廖夫在这方面就取得了可贵的经验。相反，那些在现代主义怀抱中成长起来的作家们，首先看重的是通过把握"人间"的原质，深化包括社会在内的世界的具体感悟来实现一种新的综合。谢尔盖耶夫－青斯基、阿·托尔斯泰、普里什文就是如此。

谢尔盖·尼古拉耶维奇－青斯基（1875—1958）被当时非主潮评论界视为俄罗斯文学的希望之星，甚至是"最亮的星"[94]。该作家的价值是累经波折后才被承认的。起初他被涂上浓重的现代派色彩，颓废是其主要的特质。这种特质确也使他对世界的感悟具有双重性，这表现在他 20 世纪最初十年的创作中。

在他 20 世纪初的早期小说中（《冻土带》、《面具》、《白喉病》、《梦呓》等），"又憋又闷，使人喘不过气来"的恶劣日常生活，常常是通过人内心被撕咬般的痛苦来体现的，完美的现实主义的文学形象性与激情飞扬的表达力（以早期的安德列耶夫为榜样）融合在一起，主题思想是宣示宿命的威力无比强大，人注定要与孤独为伍。青斯基在第一次革命之前和革命期间的作品中出现了一种抗议式的主人公，他们类似安德列耶夫笔下的萨瓦（《园子》，1905），还描写了公民意识的觉醒。然而社会危机又促进了颓废情绪的增长，使之弥漫在青斯基 1906—1908 年的作品之中，当然这种情绪尚不具备其在革命时期形成的社会理想。

在这方面，长篇小说《巴巴耶夫》（1906—1907）就是个见证，它似乎将两种水火不相容的世界观混杂在一起。这部著作有着感人的社会内容，类同于库普林的《决斗》及其战争时期的一些作品。小说描写的是俄国的一些军阀和对 1905 年革命的血腥镇压。它通过描写中心人物巴巴耶夫中尉参加镇压起义民众的勾当，将社会暴力钉在耻辱柱上。青斯基着重描写主人公的内心世界，因为这要比他的行为显得更加复杂。于是，一个内心发生冲突的顾影自怜的孤独者的形象跃然纸上（"有两个人的地方就有谎话……"）。有时巴巴耶夫也会出现刹那间的幻觉：能够锻造"街垒战之神"的解放运动可以帮人"开启门闩"，袒露出他的灵魂，不过，无奈"人的心扉"关闭得太严。而且一想到"财物已尽被他人掠去"，便就萌生残酷的恶念，手也就不由得拿起暴力的武器。

青斯基正是通过孤独这种现象暴露了自己世界观的异常复杂性。小说在现实和历史的层面上说明孤独乃是一种社会心理特征，抽象地说，它是一种人类共有的生存状态。巴巴耶夫和"巴巴耶夫品性"作为社会上存在的一种具体现象，是丑恶的，是应该受到揭露批判的。巴巴耶夫在人生哲学上的迷误在颇大程度上类同作者本人，则另当别论，这也是要害之所在。小说的最后一章名为《那是无可阻挡的》（叙述的是巴巴耶夫弥留之际的梦呓），

写的是一种凶险的幻觉，点明这一切仍为天意所致，是它在世间制造了破坏性的纷乱。这同他早期以及与《巴巴耶夫》同期的作品中的宿命论成分颇为相似。

这些作品具有共同的特质。现实生活中的冲突常常通过隐秘的情景来表现，尽管现实如何已在文中用事实作了说明。文中的事实似乎作为理由尚嫌不足，在它之外还需要一种非理性的、超级的理由。

中篇小说《林中湿地》(1907)就是这样。这部作品同布宁后来写的《农村》及当时的一些农村题材作品颇多相似之处：色调都是那么阴沉，主题都是那么单一，农民生活的情景都是那么逼真。但是青斯基给读者灌输的则与众不同，并非"经验主义"式的说教和对自己作品的诠释。林中湿地的水，"像精灵躲在树干和长满苔藓的松软土墩后面"，从四面八方漫来，淹没了俄罗斯的农村。这里说的其实不是湿地的水，也不是什么浸淫农夫生活的象征物，而是一股实实在在的，报复人类的，大发淫威的祸水。

在这部小说中有一个异乎寻常的被贬谪的人物，他就是菲洛尔，原是个政治流放犯。他的性格有点像高尔基《小市民》中的尼尔(他也像尼尔一样善辩，高尔基塑造的人物大抵如此)，相貌也颇多相似之处("明亮、笑眯眯的眼睛，响亮而坚定的语调，显示智慧的宽大前额")，动作姿势也惟妙惟肖，而且两人同样张口就是"高尔基式"的箴言警句，就连他们的名字也都紧凑简练，听起来铿锵有力。菲洛尔极力反对民众沉溺其中的空想，反对以他父亲为代表的穷凶极恶的敛财者，提出一条人生的新的真理，"人是尊贵的……各路神仙都位于其下"，"……世间最大的奇迹就是人脑"；"不应让生活掌握你，你该去掌握生活……"，"控制生活的感觉真好……哈哈，你这该死的，看你还能怎样！"；他曾对父亲说："你不是在建设生活，生活的建设者另有其人……"[95]。然而在这篇小说中，关于生活"建设者"的思想，还不足以与命运女神抗衡：林中湿地的水最终泛滥成灾，将人置于死地。

青斯基后来又以这种"建设者"为主题写了短篇小说《沿岸》(1908)。这部作品一以贯之地歌颂"创造之神"，辛辣地讥讽人类，因为它在现实纷杂的淫威面前精神空虚，备感孤独，无能为力，一味地伤感。小说的主人公这样哀叹道："人间啊人间！……这里生来就无建树可言！"[96]

我们在阅读上述作品时，眼中会出现世界被扭曲的影像，心中会复现出作者那些迷茫的思绪。力求解决这种恼人的矛盾，寻找一种和谐而严整的世界观，成了这位作家日后创作的努力方向，这时的青斯基已投入20世纪10年代"现实主义复兴"运动之中了。

中篇小说《大地的苦楚》(1908—1909)的发表，标志着青斯基的创作步入一个新的阶段。他从此认为，对原先所持的人生注定孤独的论断产生了怀疑。"湿地"祸水这个神秘本体的凶险形象被印记着全民族生活实体的大地所取代。这篇小说对社会问题的评判甚为简洁：贵族在退化，而农民洋溢着生命和精神的活力。虽然如此，个体在驾驭民族的共同命运时却显得力不从心("大地锻造了一种世人共同的灵魂")，这象征性地说明大地是强劲

孔武的，同时又是软弱无力的："……大地的威力真是强大无比，它足以把借多的植物从地下抛到和煦的阳光之下，可到头来地面上却寸草不生！"（第4卷，181—182页）大自然和小说的主人公都因"没有繁衍能力"而痛苦，女地主安娜·奥兹诺比西娜的子女不能生育，她作为母亲愿望难遂，这里应和的就是"大地"的"寸草不生"。

作者在探索未来时是在民族现象中寻求答案，然而他的身上仍残留着以往关于生活之谜无可破解的观念（"冥冥之中有一种凶恶的力量，它亘古以来就存在着，现刚刚离去……"，第4卷，182页）。这种潜在的、隐秘的、莫名其妙的力量仍纠缠着这位作家，不过他已不再把它当作灾难的元凶，而视之为人类未及解开的生活之谜。所谓大地的苦楚，不仅是为今人"不能生育"，而且为后人难以生存而伤悲。

青斯基的这篇小说是世纪之交的产物，他将自己的创作推向"新现实主义"，对于他这位现代派作家来说，这就意味着首先要提高对社会的洞察力。

《事变》（1909—1910）是青斯基十月革命前著名的作品之一，其中心内容是描写资产阶级经营的兴衰。这部中篇小说的主人公是个资产者，由于一系列难以预料的突发事件，兴盛的家道骤然中落。然而反省过去，这尽属必然，这种衰败最终是不可避免的，客观情况并不起决定作用。值得注意的是，无辜的主人公不仅仅因命运的判决而震惊。原来，在危难之际他竟然连个敢说"正理"的人也找不到。这时，他恍然大悟，只得悲切地独自品尝孤家寡人之苦。于是，他不仅从悲惨的事实而且从其感受中悟出，"他的全部生活是个定数……无可更易的定数"。《事变》再现了作者一直关注的孤独这一主题，不过这次触及了它的社会和心理实质——这是个关于资产者的问题，这些资产者由于不知不觉地改变了自己固有的自然善良本性而受到惩罚。青斯基在他后来的中篇小说《弯腰的叶琳娜》（1913）又再次生动地描写了资产者由兴而衰，不得不弯下腰来从事"下贱的劳动"。

诚然，在《事变》中，决定主人公命运的还有许多特殊的莫名其妙的因素（生活原本就是个主宰着人生的谜团，它的象征就是林中笼罩的那种透着不祥气息的死寂）。然而，这尚不足以影响作者的客观描写。

青斯基继《事变》之后写了短篇小说《警长杰里亚宾》（1910），这部作品已完全失去了神秘色彩。其中作者塑造了一个蛮横凶悍的鲜活形象，此人穷凶极恶，与世人为敌，公然宣扬人恣意妄为有理，要对"民主派人士"严惩不贷。他外强中干，胆虚心悸。这是作者对社会丑恶现象的生动概括。

他的《幼熊》（1911）写的是外省，即西伯利亚一座闭塞小城的琐碎生活，乍看起来显得平淡无奇，但同样具有异常严肃的意蕴。那里发生的事件似乎有几分好笑，实际上却十分悲惨。军官阿尔帕托夫的不幸遭遇和厄运预示着俄国世袭的宗法制的崩溃，主人公这个人物的出现就是明证，你看，他"信心百倍，鹤立鸡群，举足轻重，从容不迫"，表现出一副百折不挠的气魄。但是他最终败下阵来，他那似乎牢不可破的生活基础土崩瓦解。其实，这种

冲突不单存在于《幼熊》所描写的那个封闭的小圈子里，在广袤的俄罗斯大地上，生活着同样因备感"自身空虚"和"周围空虚"而苦恼的人。这是个重要的主题，尽管它写得有些含蓄。

通过个别事件引发整体性感悟恰恰是青斯基20世纪10年代创作的一个最突出的特点。有了这种感悟，俄国现实的危机性就在青斯基的笔下昭然若揭，无论这种危机性表现在哪个领域（如他1913年发表的中篇小说《列里克》写的则是农村的衰败）。

然而需提及的是，在青斯基当时的作品中很少出现人与人直接的社会冲突。同社会的恶相对立的至多不过是单个的，寻求真理的知识分子（如《警长杰里亚宾》中的准尉卡什涅夫），而且这种冲突基本上发生在人物内心。他们即使有所行动，主要也是为了精神上的自我肯定。青斯基10年代的作品没有直接反映出当时广阔而活跃的历史现实。

这与他新现实主义者的生活哲学，即生活观有关。

我们还记得，他20世纪头十年的作品中充溢着人类活动是积极向上的，人是"建设者"的思想。到现在又出现了另一个主题：要服务于"大地"，为它"做些什么"，"在大地上有所建树"，以使之不至于"沦为不毛之地"（《福音》，1912）。"建设者"在他的心目中仍不失为非凡的人，尽管已今非昔比了。

青斯基的《从容不迫的太阳》（1913）是部引人注目的短篇小说，它反映出作者当时那种独特的充满抒情色彩的世界观。这部小说展现了两种性格和两种生活感受，一种属于木匠菲多尔，他"品行不端，嗜酒如命"，轻佻放荡，懒散，是个"歹汉"；而与他截然不同的是打扫院子的纳扎尔，此人总在操劳，还督促旁人干活，最瞧不起懒惰。他的工作确是有益的，但是醉汉菲多尔的懒惰给人的感觉却比工作狂纳扎尔的美德更招人喜欢。在这个"尚显年轻，不过业已老成"的纳扎尔的行为中，有着追求一己私利的成分。在他的心目中，只有满足私利是重要的，除了这些，生活就无所谓了，就没有意思了。纳扎尔厌恶他看不惯的一切，厌恶自然界的生命；而菲多尔则完全不同，"旁人忧愁，他也难过……"。大地对他来说"又松软，又温暖，又可亲……"，"他就这样像哄小孩子一般，不厌其烦地跟周围的一切唠叨着，碰见什么就聊什么……看见窗外的一只黄雀……就唠叨起黄雀；……看见水中的一条小鱼，就唠叨鱼……"他像生来就善于从整体上感受生活，心地善良、爱好幻想的少妇济诺维娅，又像她六岁的儿子法纳斯卡一样，幸福地陶醉"在天上人间"，"周围的一切与他都处得那么融洽"（第6卷，68、69、64—65、61、62页）。在他的《福音》中，大地充满诗情画意，人类努力建设，一派和谐景象。《从容不迫的太阳》表达的思想是：要实实在在地过世上生动活泼的生活，就要有"从容不迫的"态度和"不急不躁的智慧"，而不是匆忙琐碎的劳作，尽管后者也是不时之需。

这种思想的实质不在于人的积极性，而在于其行为的动机。繁忙的生活往往具有"计划"性、狭隘的目的性，人须违心地为某个具体的任务所役使，这常常使青斯基感到困惑。

与在这个世界面前展示了自己天性的菲多尔迥然不同的纳扎尔，其实是个甘心情愿地被担负责任驱使的奴隶，而这种责任使他看不到美妙的"仙界"。

1913 年青斯基致信克列斯托夫，对这位评论家就自己收入"作家书籍出版社"的六卷著作（其中也包括《从容不迫的太阳》）写的评论《青斯基的泛神论》表示赞许："……作者做到了超脱政治和社会学之外，独特地评论我关于大千世界的著作。"[97] 青斯基这类"关于大千世界的著作"探索超然于生活计划之外的"我"与世界的融合。这里，我们联想起魏列萨耶夫的号召："不假思索地""径直按照自己的本性" 生活，"自然就会同世界融为一体"，20 世纪的许多现实主义作家尽管创作道路不同，但都响应了这个号召。

青斯基在现实主义创作道路上并没有为颓废主义所累，确立了"生活宝藏"是终极本体的新观点（"冥冥之中确存在一种协调，即天、地和人间一切事物的相互协调……"见《宝藏》，第 6 卷，153 页），"永恒价值之所以能够不断地实现，凭借的是像大地那样乐观、坚实的信念"（《从容不迫的太阳》、《笑靥》、《雪》和《四块马蹄铁》等）。在这里宿命的二元论被另一种两面性说所代替：一方面要提高对现实苦楚的敏感性，另一方面又要豁达地看待现实，因为历史最终会证实，前途是光明的。

《警长杰里亚宾》对世间的恶进行了最后的宣判，它展示了一幅黑夜过去后"生机勃勃"的晨光美景。欣欣的朝日融尽了夜的阴霾，"卡什涅夫在晨光中愈行愈远，杰里亚宾的身影随之益愈渺小……卡什涅夫也益愈感到清晨是属于自己的"（第 6 卷，123—124 页）。生活固有的力量和善是同社会中的恶水火不相容的，正是这条法则使"杰里亚宾习性"走向毁灭。

青斯基正是从哲学角度（而非从历史本身）进行了考量，来寻找他当时关注问题正确答案的。

* * *

阿列克赛·尼古拉耶维奇·托尔斯泰（1882—1945）也同青斯基一样，受到现代主义的熏陶。不过他受其影响的时间更短些，而且心理上的困惑也更多些。他的处女作（《抒情诗集》，1907）模仿的是象征主义的诗风，但他早期的两本诗文集（《蓝色河流对岸》、《喜鹊的故事》，1911）则是顺应著名的白银时代文学体裁民间文学化潮流之作，具有转型的性质。

青年时代的阿·托尔斯泰写下的以日常生活为体裁的作品（常常还是模仿民间文学的），使之一举成名，并走上新现实主义的道路。这些作品主要是描写俄罗斯贵族的堕落、衰败和绝望，其中有中篇小说集《伏尔加河左岸》（1910）、长篇小说《两种人生》（1911，后改名为《怪人》和《跛老爷》1912）。

诚然，当时的评论界对这些作品提出了批评，指责阿·托尔斯泰只是对现实进行了浅薄的讥讽："艺术家没有对现实作广泛而鲜明的描绘，却在那里一千零一次地写那些怪

事……"[98]利沃夫－罗加切夫斯基这样评论《两种人生》。然而，托尔斯泰10年代作品中素有的对奇人怪事的描写却完全体现了作者的创作意图，因为绝大部分贵族人物品行不端的表现正是弄奇作怪，舍此其有它哉！而且值得注意的是，他们除此之外还各有各的恶劣的精神品质。在托尔斯泰的笔下，往往极为常见的人有两种类型：一种是野蛮的歹徒、卑鄙的淫棍和暴徒（《米舒卡·纳雷莫夫》、《暴徒》——这部作品就是以这种人的称谓命名的）；与之对立的是另一种人，他们心地善良，性情温顺，平和忍让，廉洁正直（《小公鸡》、《拉斯焦金奇遇记》等）。然而对于托尔斯泰来说，重中之重是表现陈腐落后这些"污秽"。

《拉斯焦金奇遇记》中谢普金是这样的人："有时我有一种愿望：跟朋友们吃顿晚饭，喝点酒，不过我得有这样做的权利……我和朋友失去了任何权利，丝毫动弹不得，动则得咎。一切都是民众的。如果我们这些人按照自己的嗜好干点什么，事后也会懊悔不迭。我们这些人无论做什么都猥猥琐琐。"[99]以往"忏悔贵族"的形象还从来不曾刻画得如此惟妙惟肖。这种形象给人留下了深刻的印象，而作者对其命运的描写更胜一筹，足以使人产生恻隐之心。作品还对主人公的心思作了动人的描写：他抛却了一切私利，一切私念，恪守利他主义，简直是无比高尚。更为出彩的是托尔斯泰笔下的怪人形象，他是个理想主义者，但其品行竟与横行霸道的卑鄙小人们（如德尔金、拉伊萨、谢莫其卡·奥克莫耶夫之流）极为相似。托尔斯泰的这些作品表现的是生活中大大小小的怪事，形成了一个艺术手法相似的荒诞系列。

阿·托尔斯泰早期作品荒诞风格的形象，在很大程度上是受了果戈理传统的影响。果戈理（在《死魂灵》的第二卷中）及其后继者都曾试图寻找荒诞描写的新方略，而托尔斯泰却与此不可同日而语。由此就产生了一种异议，即认为托尔斯泰这个时期揭露性作品中的主人公是在庄园环境中成长起来的"正面人物"。

在阿·托尔斯泰的这些作品中，开篇的描写总是一派诗情画意，而且会一以贯之。这首先是因为早期的托尔斯泰倾心于一种爱的主题，这种爱是为"旧的伪作"（它后来这样称《伏尔加河左岸》）赎罪的。然而这种爱与其说是对庄园本身的"钟爱"，还不如说是囿于庄园概念的某种冲动。在《跛老爷》中，陷入这种无可抑制冲动的有"老爷"、地主的女儿、平民知识分子出身的医生和客栈的女主人。剧本《燕子》（1917）中的主人公们也莫不如此，而且其中对滑稽人事的出色描写并没有伤害题义。喜剧的成分与诗情画意相得益彰。爱情滋润燕子这个出身"贫寒"的女歌手和农民儿子伊利亚·贝科夫，直至少女拉伊萨（神职人员家庭的女儿）和不幸的贵族小少爷别尔斯基公爵的生活。作品人物得以修好并非偶然。剧本的结尾是一幅田园诗般美妙的景象，衬托出剧中人共同的欢愉，他们置身其中的生活显得那么实实在在。其实这就是某种象征（它完全与剧本精巧的布局和荒诞的技法相顺应），象征着憧憬的未来，理应获得的爱情，这是全人类的向往，各种阶层的人们概莫能外。

阿·托尔斯泰的爱情观是其整个世界观的体现（也是其重要的组成部分），他的世界观

与世界上污七八糟的观点和同样肮脏的唯灵论观点截然对立。1909年托尔斯泰在给安年斯基的一封信中写道:"我不会将自己划为神秘主义者,可我又不想归为现实主义者。不过我下意识地感到,我界乎二者之间,请上帝原谅,我并非按神秘主义的方法去渲染现实生活的形象,而用的是什么方法,连我自己也不清楚。"[100]这表明青年时代的托尔斯泰尚未清晰地认识到自己作品正在形成的("新现实主义的")属性,它不但不同于当时"神秘主义者"的作品,而且不同于传统现实主义作家的作品,它们的特点是青睐于"现实生活中的形象"。托尔斯泰和他笔下的主人公一样,相信"在我们的爱情中包含着至高无上的法则",应该用它来驾驭我们近乎祈祷的"崇高情思"(《星火》)。这种情思并非神秘主义式的,而全然是一种人间 "宗教":"那是一处奇妙的天地, 人间的一切应有尽有, 不过式样不同罢了"(《烦恼》,第2卷,507页)。

这同布宁那些描写爱情的小说有着明显的异曲同工之处。在布宁的笔下,爱情大都遭遇劫难,其结局往往是悲剧。而在托尔斯泰作品中则不是这样:爱情经历苦难变得愈加崇高,有情人最终得到甜蜜持久的幸福。爱情战胜劫难并得以升华("我们双双跳出了火坑,现在像初恋的情人一样,恩恩爱爱,纯洁而又聪明"——见《沟壑》,第2卷,411页)。在中篇小说《烦恼》(1914)有这样一句话:"平和之处见心迹。"正是崇高的道德"规范"和豁达的平和锻造了真正的爱情。甚至当恋人们遭受外界的淫威时, 这种崇高的恋情也会摆脱烦恼,显得那么"文雅……和欢快"(《星火》)。

在主人公个人的焦虑中透露出托尔斯泰对待现实生活灾难的态度——他联想起不久前的革命及其造成的破坏。温情脉脉的爱变成了必然的选择,但并不意味着它就是个人幸福最后的筹码。他与布宁相似之处正是都如此坦诚,都持有一种独特的"泛神论",都主张爱(布宁在《弟兄们》中说:爱是"一种将可看到的和不可看到的一切都纳入心中的激情……"[101];阿·托尔斯泰则说:"爱你,爱一切,这样我就觉得爱了整个世界……"《沟壑》,第2卷,412页)。

长篇小说《两种人生》中有个小小的情节,说的是主人公们在夜间被黑魆魆的森林吓得魂不附体,他们遇到了皇室领地的更夫,更夫便开导他们说:"森林里发出的声音多么柔美祥和,听起来这不是人的说话声,而是树叶的声音。在森林里,广阔的草原上……才会有这种天籁之声。谛听这种声音就会有一种感觉油然而生:石头啊,鸟啊,人啊,这一切都是心心相连的。"(第2卷,94页)人有了爱,才会有这种感受。

楚可夫斯基研究《跛老爷》得出一种与近年研究者不同的见解,他认为把这篇作品视为"改头换面的《恶魔》"[102]是不公正的。《跛老爷》中确有"残酷天才"陀思妥耶夫斯基的那种神秘气息,但他与主人公破除了神秘的明晰生活哲学相比,已退居其次了。要知道,指引主人公走上正确道路的小僧是个失去宗教身份的游僧。他教导克拉斯诺波尔斯基公爵为了爱博大的"多神教世界",不要贪恋"家庭",这个"多神教世界"的主宰是"风和太阳",人

变得"像水晶一样……通体透亮"时才能看到这个世界;人有了这种爱才能去爱女人。

阿·托尔斯泰另一篇小说《沟壑》的主人公在道路泥泞的春季走过七条沟壑,那情状宛如在无边无际的地狱中艰难跋涉,有时竟"连滚带爬"(像"跛老爷"一样)。他终于找到了属于自己的爱情,具有了明澈豁达的精神;"他仿佛成了一个巨人……,大地,太阳,星辰和万物都纳入了自己的胸怀……"(第 2 卷,403—404 页)。短篇小说《在水下》的主人公则"在朦胧之中寻到了"自己的恋人,她"委身于晨曦晚霞之中,委身于海豚在大海中欢跳掀起的波涛之间"(第 3 卷,292—293 页)。《烦恼》的主人公来到"人可以抵达的最后的一个海角",这时他产生了一种幻觉,"似乎他是全城唯一的一个活人","把他从迷茫中拯救出来的是爱,这种爱……就是人间烟火"(第 2 卷,447、448、507 页)。

人最隐秘的男女私情并不能使之脱离社会生活,相反,它是人与世界联系的最高表现之一。这个思想是博大而符合人道的,它同具体的历史内容相去甚远,甚至与之相悖。

随着世界大战的逼近,俄罗斯文学日益关注现实,这种情势也触动了托尔斯泰。1914 年 6 月他写下了引人注目的短篇小说《四世》。它叙述的是一个贵族家庭四代女性的更迭(从 1861 年的农奴制改革直到 20 世纪 10 年代)的故事。这部由不大篇幅囊括的"四世"家史充满着历史性的期待。在小说的末尾作为昔日顽固女奴隶主,陈腐僵化遗老的家长死去。在老宅中年轻人破天荒地尽情欢呼雀跃,举行"订婚仪式"。身心得到解放的一位新女性出现在人们面前,她乃是历史性的标志,是在新时代冲破旧制度及其禁律一代新人的标志。

1917 年的十月革命使托尔斯泰及其圈内的许多作家追求"永恒"疏离"暂时",这种对历史的期待破灭了。在《言论》文集的最后一辑,即 1919 年出版的第八辑中收入了他的中篇小说《大发慈悲吧》。他在这篇作品中生动地描写了市侩知识分子在历史关头表现出来的精神空虚的弱点,但也表明他不能接受革命这个现实,他认为这次革命是场破坏和混乱。

* * *

米哈伊尔·米哈伊洛维奇·普里什文(1873—1954)也以自己的方式走上了"新现实主义"的道路,他对这种现代主义的体验也自是与众不同。青年时代的普里什文认为,象征主义文学中最重要的是其民族和民众情结。然而在象征主义作家的创作过程中,神秘主义的色彩("民众是上帝的附体"这颗信念的种子)渐渐浓重,使之感受不到民族土壤的滋养。于是,象征主义的创作方法为新现实主义的象征化表现方法所取代。

普里什文 1906—1910 年间写下的游记(《鸟儿不惊的地方》、《跟随魔力面包》、《清澈的湖泊》)和 20 世纪 10 年代的短篇小说(《黑色的阿拉伯人》、《尼康·斯塔罗科林内》等)再现了俄国宗法制度下,古风尚存的民间生活(人物是俄国北部的居民——17 世纪中叶俄国宗教分裂派的后裔,斯维特洛雅尔湖——传说湖底有基捷日城——周围的森林居民和亚

细亚草原居民)。这是一个浪漫主义作家兼学者眼中的世界(这种人常常注意它),诗人则往往渴望融入原生态的自然界之中("终于找到了这块鸟儿不惊的地方"),而科学研究工作者的"缜密的考察会把观赏者欣喜的心情破坏殆尽"。浪漫主义的作家崇拜的则是"自然"的人,而现实主义作家要从这种自然状态中识别出古风的凋敝。

他的短篇小说《峭壁上的野兽》(1911)和《尼康·斯塔罗科林内》(1912)生动地展示了民族生活日趋衰落的风貌。前一篇小说的主人公巴甫里克·维尔赫涅-勃罗茨基是个地主,他"什么事情都不做","整天同姑娘和狗在一起混日子","把农事扔得远远的"(第4卷,67页);而后一篇小说的主人公则是出身俄国底层的平民,他抱怨沙皇的权力已经削弱("那时候已经下令让农奴得到自由"),他想去找沙皇告状,"他要告那些儿童……,告学校……,告医生……,告犹太人、法国人、波兰人、德国人……,告那些千奇百怪的新事物,他不是以上帝的名义,而是以自己的名义告状,反来复去想这件事(第2卷,479、503页),但是他最后并没有走到目的地,在森林沼泽林里迷了路,一命呜呼。我们看到的是各种不同"类型的演员",然而他们有着共同之处,那就是具有必然灭亡的象征意义。

这两篇小说明显带有列米卓夫派作品的痕迹,普里什文也承认他曾属于这一派(而《峭壁上的野兽》在文体上更像阿·托尔斯泰),看看它们的整体布局和形象设置(特别是运用自述体的高超技巧)就会有这种感觉。他向列米卓夫学习,将日常生活中的丑恶事物演化为具有象征意义的民间或"多神教"迷信中的凶神恶煞。伊万诺夫-拉祖姆尼克曾中肯地指出,列米卓夫的《第五场瘟疫》与普里什文的《尼康·斯塔罗科林内》的主人公性格特点颇为相似,两者都假惺惺地去寻找真理,最后都身败名裂。但还有一种意见,认为列米卓夫在写作《第五场瘟疫》时"欣喜地感觉到对生活,对俄罗斯人民充满信心",这就使人大惑不解了[103]。

普里什文对事态的看法是豁达的。旧俄罗斯的衰败并不足以使之产生最终玷污人民这片原本纯洁土壤的感受。普里什文笔下的世界,万物和谐地"汇集"一堂,大自然"对人有求必应"(《黑色的阿拉伯人》),"民心纯正,古风犹存,人们没有奴颜媚骨"(《鸟儿不惊的地方》),这就是宗法制度下的民间生活。它具有一种引申性意义,系指一种俄罗斯民族本性未受腐蚀,仍保持着原汁原味的民族生活。这种生活还应保留依照社会发展规律,退出历史舞台的贵族遗风(窝窝囊囊的巴甫里克·维尔赫涅-勃罗茨基自有讨人喜欢之处,他追求那种天然的生活,不过表现得却很滑稽;"草地上的长腿秧鸡鸣叫,坐在车上的巴甫里克就跟着学,白嘴鸦呀,乌鸦呀,喜鹊呀,不管什么鸟只要一叫,他一准学着它们的叫声来应和,而且学得是那么逼真,竟使这些鸟儿边飞边回过头来,似乎在问:莫非坐在车里的是我的同类?"第4卷,64页)。他即便置身于古风荡然无存的当代文明,过着现代化的彼得堡生活也不改初衷。所以他就落得"一身轻松","也无需什么界限",因为"今天涅瓦大街上的隆隆声与我往日在石岛的枞树林中听到的三条瀑布发出的轰响毫无二致(《鸟儿不惊的地

方》"第2卷,161页)。

俄国"新现实主义"作家的一个基本准则是生活不受制于时间,普里什文对此的理解是首先要看重俄罗斯这个民族本体。

* * *

20世纪10年代中期,普里什文与彼得堡《遗训》杂志作家群(其核心人物是列米卓夫)交往甚密。叶夫盖尼·伊万诺维奇·扎米亚京(1884—1937)当时也与这个群体保持着密切联系。这是因为这两位作家与他们都在迫切地探寻真正的俄罗斯民族精神,不过在扎米亚京的创作中亮色要比普里什文少得多,青年时代的扎米亚京的主导思想是关注俄罗斯民族生活中的变态和弊病。

扎米亚京是在20世纪10年代前夕开始试笔写作的,后来他对这些试笔之作不乏揶揄之词。他名副其实的处女作应是中篇小说《县城纪事》(1913),评论界认为,从此俄罗斯文坛又多了一位巨匠。继而他又写了中篇小说《远在天边的地方》(1914)、《阿拉特里》(1915)和多部短篇小说,这些短篇小说大部收入他第一部文集《县城纪事》(1916)。俄罗斯城乡的闭塞成了其作品的常见主题,然而其中的描写,手法张弛多变,内容涉及方方面面。

社会历史题材是扎米亚京创作的重要题材之一。他参加过俄国第一次革命,这使得他在思想上和行动上接近了激进主义和布尔什维主义("在那些年代里做一个布尔什维克就意味着走一条极端对抗的路线,我那时就是布尔什维克")[104]。对于他来说"布尔什维主义"显得至高无上而且似乎近在眼前。1913年扎米亚京创作了短篇小说《轻佻的人》(1914发表),小说的主人公谢尼亚·巴布什金是个"永远毕不了业"的大学生,他具有俄罗斯人豪放的天性,"无端"地消磨自己的生命,但宽容大度,慷慨助人。如此轻佻的人自然被轻佻的革命吸引(参加了1905年12月的莫斯科街垒战),但并不赞同它的"主张",他说:"可是我的眼睛盯的不是它的纲领……在我看来,它是一场春汛,天然的春汛……"(106页)到最后,作者本人的观点也近乎于此。扎米亚京像他当时的一些同行一样非常厌恶任何形式的"纲领",而崇尚本国人民道德的"不经意的",自然的表露,并在其浑然天成中探寻这些高风亮节(比如古罗斯农村题材小说《腹》、《敦实的人》、《首领》和《书面》等小说中的人物)。扎米亚京正是因看好人民的这种天然品质("春汛"),后来才加入了"西徐亚"派,并接受了革命。

诚然,扎米亚京在写作《轻佻的人》之前已不再参加政治活动,不过他仍受着警察的监视,然而他坚持不与反动的社会妥协。他那部精彩的中篇小说《远在天边的地方》(这是20世纪初俄罗斯文学中继库普林《决斗》之后出现的又一部同类作品),振聋发聩地告诉世人,俄国的官僚制度已走进了死胡同。这部小说及发表它的《遗训》杂志遭到严厉的查禁。扎米亚京对1905年的革命记忆犹新,这直接或间接地反映在他那些直抒胸臆的作品中

(如自传体小说《三天》就描述了他作为实习大学生与神勇的"'波将金'号战舰在一起"的日子)。在当时描写"醉生梦死,慵懒无为,无所关心,无所喜好,浑浑噩噩的外省生活"(库普林《美色的闪电》)的作品中,《县城纪事》是意义重大的佳作之一。说它意义重大是因为它不仅立足当时,而且放眼未来,对外省生活进行了深刻的思考。

我们发现反映外省生活的作品早已有之,现在也经常见到这类作品。俄罗斯这种荒凉景象已被历代作家们(奥斯特洛夫斯基、果戈理、列斯科夫)介绍过了,这里的"人们善于持家……对神灵虔诚,安安分分地过日子",家家户户的"篱笆门插着铁闩",过着"沉入湖底的基捷日城那种生活……,什么也听不见,连头顶上浑浊的湖水也像睡着般阒然无声"(63、78页)。可是在扎米亚京的《县城纪事》中却另有新意:时代变了,"县里的陈俗沿习不下去了,人们骚动起来……"(88页)。不过,历史的潮流能裹挟着黑暗王国的居民一起前进吗?



起初,小说的主人公,愚钝的莽汉巴雷巴慑于自己本能的感觉,觉得由俄罗斯闭塞造成的古怪生活并不十分可怕。后来身高马大的他成了法院的鹰犬,在法庭上作伪证(包括对别人进行政治陷害),为随时准备执行判决,他警服不离身,显示出一副八面威风、杀气腾腾的样子。这是一种令人心悸的淫威架势:"似乎走在面前的不是一个人,而是一个凶神恶煞,仿佛俄罗斯神话中的女石妖再世。古俄罗斯那个女石妖托生为一个警察!"此语意味深长,这是《县城纪事》的"结束语",又是其概括语,这是对巴雷巴这一形象的主要概括,也是对这部篇幅不大作品的整体概括。远古和现今在这里交汇,显然,从巴雷巴这个警察残酷镇压革命的盲目性中,我们可以悟出俄罗斯民族遗产中的糟粕。

俄罗斯人野蛮的施暴倾向会扼杀国家生机勃勃的生活,这是扎米亚京看重的一个主题。然而,在他描写的外省生活中,还可以看到被迫害者的身影,看到人们善良的天性,未被消蚀的温情和觉悟者为寻找真理和正义所进行的苦苦拼争。



下面谈谈他不长的一部中篇小说《阿拉特里》。这又是一篇上乘之作,其严整的艺术风格备受人们青睐。这部小说通篇充满喜剧色彩,但实际上是部悲喜剧。阅读这部著作伊始,我们就像走进一座蜡像馆,怪异人物都集合在这里,荒诞者有之,滑稽者有之,而且他们共同的品格不单单是怪异。这些人心中向往光明,力求摆脱"生活必定枯燥的说教",奔向"梦想中的生活",尽管这显得颇为虚幻,难以实现,但他们不愿同"县城"恶势力妥协之心清晰可鉴。这就是贯穿这部作品的主线。

如同《县城纪事》一样,这部作品表明,在扎米亚京的笔下恶和善都具有强烈的俄罗斯民族特色。扎米亚京曾这样描写一个饱受苦难的女主人公,"……俄罗斯女人一切都忍得住,一切都扛得起"(165页,见《远在天边的地方》)。具体的社会生活现象扩展开来,无可抑止地变成一种民族现象,之后又演绎成一种民族性格。

我们举他另一部短篇小说《荒蛮之地》(1916)为例。它的主人公被作者赋予了优良淳

朴的俄罗斯性格，却在文明人的圈子里上当受骗。值得注意的是，他是祖居北方的沿海居民。我们的艺术大师们并非第一次在这方土地上寻找人完整的心灵——此前普里什文已经这样做过。然而扎米亚京的这部作品（它又引发出这位作家多部"北方"题材的短篇小说）的"素材"似乎有着强烈的民族性，使这个地方性主题大大超越了地域的界限。展现在我们面前的是最能体现人的本性，极其自然，善良却又孤苦凄凉、惶恐不安的形象。

还有一点值得注意，扎米亚京认为，这种人的品德与其处境的不谐是普遍存在的社会现实，并不局限于描写的对象。扎米亚京从 1916 年初到 1917 年 9 月在英国的一家造船厂工作（任造船工程师，这是他的另一个职业，而且成绩可嘉）。在英国逗留期间他以异乡生活为素材写了讽刺性的中篇小说《岛民》，这部作品（尽管写得过分怪诞）如同《县城纪事》一样极富"当地特色"（原文为拉丁语），而且采用的是作者独具的浓墨重彩的写法，大肆渲染"地方色彩"，竟达到不问青红皂白的地步。莽汉巴雷巴和《岛民》中铁石心肠的纯理性主义者、助理主教杜里有着共同之处。后者的"信念"（原文为拉丁语）是，"……生活应成为一辆强劲的汽车，它一路奔驰着，将我们引向铁定的目标"（第 262 页）。外省的俄罗斯人和威风八面的英国人在相互的眼中无异于外星人，然而他们生存的本质是一模一样的，他们的人性都受到社会制度的蹂躏。《岛民》的主人公肯布尔为什么受到了惩罚？只是因为他犯下了罪行？主人公的"罪行"可谓大矣，社会是要对那些试图违背它的律条，追求品行返璞归真的人进行惩罚的。一方面是人原本善良的天性，一方面是人在世间的悲惨遭遇和无休止地追逐名利的当代社会现实，这是一个难解的结。扎米亚京创作的主体从始至终就集聚于此。

众所周知，扎米亚京在苏维埃时期受到迫害，他那部著名的长篇小说《我们》被斥为反对革命，在政治上诽谤革命和社会主义的作品。不断的、急风暴雨式的变革，包括社会变革乃是缔造生机勃勃的世界生活的必备条件，要实现革新就必须进行"不断革命"（这是扎米亚京在革命后几年间所写文章中的用语），这是一条普遍的规律。他之所以在起初不认可俄国革命，首先是因为这次革命提出的全人类共同任务损害了本阶级的利益。

扎米亚京在《我们》这部小说中展现了他一系列的观点，他将引起轰动反应的俄国革命事件，"反空想社会主义"的特点，那些远远超出小说内容范围的、具体的、政治、社会思想方面的"永恒"问题，以及俄国现实状况等联系在一起。问题的中心仍是天然的生活与社会历史法则的冲突，这个问题比以往显得更为严重。

扎米亚京的创作一直坚持他的哲学观，并以此去描写日常生活、社会生活和民族生活。他与他的文友们一起在自己的创作实践中贯彻在白银时代文学形成的艺术综合的思想，并推而广之，使之不仅运用于文学这门语言艺术，而且（在十月革命后的前几年）运用于文学评论，以及对他亲身参加的文学革新何去何从的理论思考之中。

我们在本书的序言中已经指出，白银时代那些“既不相合又不能分”的多种文学流派之间存在着特别密切的联系和共轭的辨证关系。“新现实主义”运动发展的情况就是这样。最能表明其实质的特点（通常说来）是颠覆经典现实主义传统，积极吸收其他艺术的经验来实行革新。对这种新质的现实主义持认可态度并向之靠拢的，甚至有原先完全属于传统现实主义和现代主义的作家。

然而，“新现实主义”问题不单单是个文学流派问题，“新现实主义”倾向本产生于其他流派内部和“中间派”、“边缘派”作家的创作中。



俄罗斯文学“边缘派”大师列奥尼德·安德列耶夫（如前所述）同接近“新现实主义”的“作家书籍出版社”的纲领格格不入，认为它是“被歪曲了的乐天主义”。另一方面，魏列萨耶夫站在成立该出版社，出版《言论》文集发起者一边，以安德列耶夫不承认“作家书籍出版社”纲领为由，不赞成邀请他参加文集的编辑工作[105]。安德列耶夫毕竟还是在该出版社发表过自己的作品，不过只有一次，那就是《言论》文集的第6辑（1916）收录了他的剧本《青春》，这部作品意外地附和了他此前一直排斥的乐天主义。从艺术性上看这部剧作并非他同类作品中的佳作，但它对俄罗斯自古以来悲惨的生活状况进行了透彻的解析，在这方面比起他其他文章出色得多。在这部剧作中，死亡能教人从另外的，更高的视角来评价生活，生活之所以悲惨主要是因为它是短暂的，然而，就其实质而言，它又是最可宝贵的；借助《青春》中诗化了的“青春”与和谐的大自然形象，就可以理解生活的意义；在这部剧作中，现实的内容以擅长描绘日常生活色彩的现实主义形式鲜明地表现出来。

20世纪10年代之前的数年间，鲍里斯·康斯坦丁诺维奇·扎伊采夫（1881—1972）也走向“新现实主义”，他的创作原本也具有“中间派”艺术风格。

1913年出版的《言论》文集第1辑，收录了阿·托尔斯泰宣扬给他带来盛誉的“爱整个世界”的短篇小说《黄鼠》，和扎伊采夫的短篇小说《大学生别涅季克托夫》。这位大学生“相貌平平又遭受失恋的痛苦”，决定自杀，他朝自己开了一枪，却未能死去，到这时才感悟到活着就是莫大的幸福：“‘一切都属于我’，相貌平平的人走在月光如水的草地上有了这样一种感觉，真的，一切都属于他了，他也属于一切了。”[106]这又是我们耳熟能详的主题——个体与整体的融合。

不断开扩视野，这是扎伊采夫创作发展中最根本的特点。他早期写的散文（其中一部分收入其第一部书《短篇小说集》，1906）描写细腻，抒情色彩浓重，是典型的“纯情”作品。

这些作品几乎没有什么目的性，不过往往能鲜明地体现出作者对世界的真实感受。作者描写的"客体"常常是某种情愫的复合体，其中集纳了多种个别现象的影像（"世界被压成一张薄片……周围的一切变成飘飘忽忽的……影子"，见《梦》）[107]。他所描写的客体不啻为一种摇篮，它没有定型，却蕴含着各种情愫，正如作者的文体及其心目中的世界一样。

扎伊采夫早期的作品同布宁 20 世纪头十年的作品有某些相似的特点，如偏爱庄园和农村题材，充满率真的抒情色彩，多为短篇小说体裁。两位作家都受到契诃夫的影响，但表现却不相同。散文的"抒情化"是世纪初文体革新的代表性倾向之一，布宁进行的是对现实主义的革新，而扎伊采夫则不同，进行的是另一种非现实主义性质艺术的"抒情化"。

我们已经谈到过当时的各种现代主义潮流，许多作家开始进行紧张的探索，后来成为"新现实主义者"，而早期的扎伊采夫受到印象主义的影响最深。

但是到后来，他的作品中描写性成分增多（仍保持着印象主义的风格，不过这是一种已经"具体化"的并非本原的印象主义），文字简练，对事物刻画精确，而且顺应"新现实主义"的创作方法更加注重塑造人物形象，这说明他越来越关注包括社会冲突在内的"外部"生活。然而同其他作家相比，扎伊采夫当时的作品在这方面表现得更朦胧些，因为他在骨子里仍是个具有理想主义风格的抒情作家。

扎伊采夫的《梦》(1909)是一部描写"小人物"悲剧及其对光明的追求的中篇小说，它类同于什梅廖夫的作品，但社会的震荡在他的笔下显得平缓得多。战争期间他还写了一些篇幅不大的小说（《土地的悲哀》、《无家可归者》、《母亲与卡佳》、《玛莎》），这些以贵族衰落破产为题材的作品似与契诃夫的《樱桃园》、布宁和阿·托尔斯泰的小说相呼应，描写的是"冠名为俄罗斯地主的怪人"（《土地的悲哀》）。扎伊采夫在自己早期的小说中过于看好这些浪漫的主人公，为他们悲观的人生观罩上华彩的光环，然而，持有这种人生观毕竟是行之不远的。扎伊采夫对他笔下的贵族人物的态度是"既嘲讽又同情"（《土地的悲哀》），要比他的文友们温和得多。

《母亲与卡佳》中就有这样一个人物，他曾写过题名为《论与神学密切相关的德国早期浪漫主义》的文章，此人"沉溺于幻想"，萎靡不振，生性怯懦。他留恋年少，整日为"长大的感觉"发愁，在爱情来临时怕得要命，将爱他的人拒之千里之外，然而这种冲突纯属心理上的。"俄罗斯人赴'幽会'（原文为法语）"这种情景在传统文学形象身上具有的暗在世俗意义，在他身上已丧失殆尽。对于迷人的女主人公和在她面前胆战心惊的男主人公，直至对于作者本人来说，真正的生活是内心的兴奋，是不贪即刻之欢的"平静"生活。这时，"远方一片光辉灿烂……，无限的快乐就在和煦却不刺眼的阳光之中"；这里"天空洒满星辰的祥光……六月之夜的谦谦歌手鹌鹑唱着优美动听的小曲"[108]。扎伊采夫笔下的世界就是这样的，它"平静"、"不刺眼"，有"谦谦歌手"幽幽地"唱着小曲"。他在此前写的《上校罗佐夫》(1907)描绘的也是这样一种世界，这部作品在天然的庄园生活中倡导一种"淡泊的智慧"

来同充满动荡和悲剧的历史抗衡。他那部描写童年生活的中篇小说《朝霞》(1910)也呈现出这种世界的画图,这部作品以抒情式笔法表达了他怀旧的情思。扎伊采夫在 20 世纪 10 年代就勇于以大部头的作品来描写社会现实，写下了长篇小说《远方》(1913)，这是对 1905 年革命的回应,以世纪初政治事件(学生运动、1901 年 3 月 4 日在喀山大教堂前举行的著名示威、莫斯科十二月武装起义等)为背景深刻地反映了知识分子的精神变化。小说得出这样的结论:那场革命是“俄罗斯人民的伟大事业”,是一场“雷电,它的闪光照亮了俄罗斯,展示了俄罗斯人兄弟感情的威力”,同时也表明了“国家还处于极端的不成熟状态之中”(第 5 卷,179、177 页)的现实。他认为人间最主要的恶就是主张政治斗争的思想,因为它导致原本渴求善和兄弟情谊的人们心灵发生扭曲。他主张进行非暴力的基督社会主义革命,拒绝接受“俄国式的社会主义”。

《远方》是扎伊采夫十月革命前篇幅最长的作品,即使很难说它是最精彩的。他的这部长篇“社会”小说(也是唯一的一部)以一种异常的方式表现出作者内心对其中人物的背反。在他另外一些作品中,这种被反感表现得更加强烈。他的中篇小说《寂静》(1909)和《旅行者》(1917)几乎没有写主人公的社会志向,对于他们来说,政治无非是一种“有用的”知识,它不会给他们带来什么慰藉,也不会安抚他们虚无的过去和空虚的心灵。抛弃了政治，经常遭受危机和损失的他们也只能笃信原始的美德了，其中之一就是作为崇高精神支柱的爱。

他笔下的农妇阿格拉菲娜(中篇小说《阿格拉菲娜》)可谓百感交集:隐约的“苦恼”,“暗自的兴奋”,“喷薄而出却又暗自流动,跃跃欲试却莫名其妙的情欲交织在一起”。然而在临终之际“一切情爱和苦楚”,一切纯贞和罪恶的感情都被她破解了:它们是“永恒博爱的神秘载体”(第 2 卷,61、75、90 页)。这种宗教式的“肉欲”显得是那样顽强,因为它担当着使尘世间的爱情神圣化的使命。扎伊采夫在 1908 年写下的这部作品是对“阿尔志巴绥夫否认道德的自然主义”的反驳。后来他又写了《远方》,对“在身心俱疲的人们头上悬挂‘要及时行乐’(原文为拉丁语)的标语”的反动时期,人们“精神萎靡,连淡漠乏味的感情也荡然无存”的社会现象进行谴责(第 5 卷,241、239 页)。

扎伊采夫的中篇小说《蓝星》(1919)更加鲜明地体现了他这类重点作品的抒情色彩和哲理内容,其主人公赫里斯托菲罗夫是个饱受理想主义思想和精神熏陶的青年。他的理想寄寓于“蓝星”身上。他对他“天国的导师”维嘉说,“它对我来说,就是美、真、神的化身,除此之外,它还是个女人”(第 7 卷,199 页)。这种共轭是至关重要的:星星就是一个“高洁的女性”,就是一位“‘蓝眼睛的圣女’,在她的心中……尘世的情爱……一切转瞬即逝、飘忽不定的情感及永恒的恋情化为浑然的一体”(第 7 卷,236、247 页)。爱情之光是天火之辉映,是生机勃勃的生活现象。这位主人公是个基督教徒,但他具有的充溢着“女性柔美永存”精神的“现代化”宗教思想,却是与基督教的禁欲教义背道而驰的。

扎伊采夫作品的爱情主题在生活观和哲学观上近似于新潮的现实主义作家，但与后者不同的是，他常常游离于生活的主流之外。这不仅表现在他那些篇幅较小的抒情心理小说之中(《珍珠》、《死亡》、《我的晚会》)，连一些长篇作品，如剧作(《拉宁氏庄园》、《迷津》、《爱情》)也存在这种现象。扎伊采夫的剧作"无剧情"，"无主角"，各种人的遭遇混作一团，带有受契诃夫戏剧影响的明显痕迹。《拉宁氏庄园》的一个人物有这样一句台词："生活就是光怪陆离的一团麻，日子就是这样一天天过的。"[109] 这似乎也道出了剧本表意和结构上的特点。

如果说契诃夫的剧作是在爱情冲突之后显现出大千世界的复杂性(契诃夫称他的《海鸥》写的是"五普特重的爱情"[110])，那么在扎伊采夫的剧作中关于现实世界复杂性的思想则退居其次，而首要的是阐释另一种"伟大的真理"——"超乎人间真理的真理"(《远方》)。抛却红尘凡事，专事"超然"修炼，这就是扎伊采夫描写的爱情要务。在我们前面提到的《蓝星》中，对莫斯科知识分子的日常生活及其方式的生动描写比比皆是，但这种生活的"表象"只能算作背景，大都触及不到文学由来已久、各个时代永不过时的主题和意蕴。

这里反映出扎伊采夫 10 年代艺术思想的实质，当时他在一篇自传中对此作了如下说明："……我在写作这些中篇小说时奉行的是自然主义，筹备发表时却迷恋上所谓'印象主义'，到发表时又把它们改成抒情的和浪漫主义的了。最近以来我又有一种新感觉：我在日益强烈地追求现实主义。从我爱上文学的青年时代起(一直到今天)，我深深敬仰的偶像是安东·契诃夫，而扶着我走上文学之路的是列奥尼德·安德列耶夫……。在现代派反对革命前文学观念的斗争初期，我赞成现代派的观点……，不过只是坐壁上观而已。对我世界观的形成起了最大作用的是弗拉基米尔·索洛维约夫。"[111]

扎伊采夫的这些话已将自己奉契诃夫、弗·索洛维约夫为师，对之无限敬仰之情表达得淋漓尽致，而且他力求规避各文学派别之间的争斗，走一条中间道路，亦即尽量地向现实主义靠拢，却也不疏离其他派别。由此也就形成了他独特的风格，其形象语言和塑造的形象栩栩如生，当属"形而上"的创作方法，同时又完全"符合" 现实主义的规范。

奥希普·迪莫夫(原名约瑟夫·伊西多罗维奇·佩列里曼，1878—1959)的创作也具有边缘性和"新现实主义"的倾向。早在革命前乃至此后的一段时期内，评论界将他的创作与扎伊采夫相提并论，视之为印象主义艺术现象[112]。他们两人的处女作，即扎伊采夫的《短篇小说集》与迪莫夫的《太阳绞盘》(1905)颇多相似之处，而且同是被公认的优秀作品[113]。篇幅不长的《太阳绞盘》，一方面并非借助情节，而是通过大自然这个形象抒情式的思索(本书共有"春"、"夏"、"秋、""冬"四章，表示自然界轮回的季节，本书也由此而得名)，这与扎伊采夫的"纯情"小说有异曲同工之妙；另一方面，它又采用了以既定的情节和事件为背景的"现实主义"叙事方法(仅此而已)。于是在作品中就存在并行不悖、相辅相成的两条线：一

条是最终形成了作者一种独特的印象主义创作观，另一条是赋予现实主义式的概括性情节以印象主义特点[114]。这两条线的用意都是力求冲破"实证论思维的窄小框框"，寻求现实生活中显露出的"超自然"的元素[115]。要克服"实证论"观点，在描写大自然的作品中作者应感受到"泛神观念"同大自然的融合，而在其他类型的作品中则应对现实生活（无论它是光明的抑或黑暗的）有实实在在的切身体会。这里首先需要的是对大千世界有种"形而上"的感受，它会使作家掌握"新现实主义者"感受世界的要诀（在迪莫夫的短篇小说中也不乏宇宙性的，具有超世界意义的主题，不过这在他的作品中占次要位置）。

迪莫夫的《太阳绞盘》对引起轰动的社会政治事件只是略微涉及（涉及较多的是短篇小说《浩劫》），在第一次俄国革命期间他对其也很少置评。后来他仍坚持第一部书的风格，创作了大量类似的作品，不过成就平平。在文体、结构和体裁上表现出来的印象主义风格，采用类似"新现实主义"式的双重手法塑造人物形象，这就是 20 世纪 10 年代前夕及整个 10 年代迪莫夫作品的概貌。

在此期间迪莫夫尤为关注个人生活，首先是爱情冲突，因为这与其上述创作风格相契合。《裸体像·日复一日的悲剧》（又名《日复一日》，1908）是他最著名的剧作之一。值得注意的是，这部作品表明爱情冲突虽然发生在现实生活中，但其根源却超越了时空的范围。剧本的名称就点出了这一点，它具有双重的含义。"日复一日"，一方面是指日常生活的每一天，另一方面是指时日的无限持续，直到永远。他另一部描写爱情悲剧的剧本《春日里的痴狂》（1901）也是与之类似的作品。他的短篇小说集《大地开花》的大部分作品中，有不同境遇的不同主人公却奇巧地展示出共同之处，"思想在同一瞬间扬起的两朵浪花——思想的白昼和黑夜，这是世间男女之道"[116]，而这些共同之处的展示是通过印象主义的"瞬间性"、模糊性和易变性来实现的。在这类作品中，个人隐秘的世界只能给人一种抽象的影像，它往往与当时生机勃勃的生活相去甚远，迪莫夫的其他种类作品在某种程度上也具有这种特征。

这里还要指出，迪莫夫在其作品和创作中和处理人际关系时与扎伊采夫一样，都明显地表现出一种封闭性。这不单是指两位作家个人的特性，而且指他们都对"中间"类型艺术身体力行。这说明两位作家的艺术观都是抽象的，因之在创作方法上都贴近"新现实主义"这一流派。

迪莫夫唯一的长篇小说《精神苦恼》（又名《奔跑的十字架（伟大的人）》，1911—1912），意在表现俄罗斯知识分子的精神探索，这是迪莫夫试图用现实生活的感受来开阔自己视野的一种尝试。他笔下的知识分子主人公追求高尚的道德，却连连受挫，不但"精神苦恼"，而且还患上了精神病。他的苦恼和沮丧可谓一张发人深省的心理备受折磨的证明书，尽管这只属"一面之词"。尽管这部作品的视野比他其他作品更开阔些，但仍有封闭之嫌。作品中人物的精神仍挣扎在一个封闭的圈子里，没有感受到广阔生活的脉搏（这种生活在文中

已做了铺垫)。《精神苦恼》同扎伊采夫的《远方》一样，艺术成就平平，不过却是迪莫夫革命前唯一一部鸿篇巨制。

我们此前没有将这两位作家作品的艺术性进行比较，在这方面扎伊采夫大体上要优于迪莫夫。扎伊采夫的艺术才华日益勃发(尽管也有不尽如人意的情况)的时期，正是迪莫夫的艺术创作日渐式微的阶段(这是当时评论界的共识)。即便如此，我们仍看重一点：他们之间仍有一些可以类比之处。

现在我们介绍几位与"新现实主义"有关联的象征主义作家，他们的短篇小说与"新现实主义"作家颇多相似之处，当然，不同的作家在这方面的表现也各不相同。

季诺维耶娃－阿尼巴尔的小说集《悲惨的动物园》(1907)便是一例[117]。收入其中的是她少年时期的作品，描写的生活只局限于个人家庭这个小圈子。但是，小小主人公通过童年家庭生活(在庄园、城市和学校里)的经历，以一颗童贞的心去理解悲惨的生活现实，去体验社会的不幸，而她遇到的只是其中的一小部分。

一只小桶中盛着从沼泽中汲取的水，水中蠕动着小虫虫，这些桶中"居民"被一个凶残的家伙一口又一口地吞食掉(《凶残的家伙》)。这在一个天真无邪的儿童看来是大自然的安排。"虫豸"的悲惨命运给她留下深刻的印象，类似描写在这部小说集中比比皆是(有描写无辜的熊被大汉砍杀的《熊》，有描写飞进屋子的蚊子被家庭女教师捻死的《蚊蚋》，不一而足)。此情此景引起少年主人公关于万物生存悲哀的思考和忧心忡忡的发问："为什么上帝不管不问？"妈妈告诉她："在大地上本没有真理……不过你要热爱大地，祝愿大地上产生出真理，你为此而祈祷吧……这样奇迹就会出现。"(《熊》)[118]

对"奇迹"的希冀，就是对人间天国的向往，就是渴望人间"一扫萧条的病态，起死回生……"(《数落》，33—34页)。希望建立一个"人间"的天国，是《悲惨的动物园》核心主题之一，这也是与"新现实主义"相同的。

这部小说集的另一个重要主题，即主人公与不公正世界的抗争，这个带有几分野性的小姑娘在抗争时不惜采用极端的方式，这却也反映了她坚强的意志，"要让一切都成为可能，要让一切都服从我的意志"(《沃莉娅》，285页)。阿尔特曼认为这本书通过"沃莉娅这个形象"表现出一种"叔本华式的，盲目的，失去理智的激情"，维·伊万诺夫则反驳道："……叔本华的激情是无限的，而沃莉娅的激情只限于本身，这是人类的征服欲在她身上的表现。"[119]我们认为，此言颇为中肯。在季诺维耶娃－阿尼巴尔的这些篇什中，"战无不胜的意志"乃是"世界的至宝"，它是上帝遗给世界的馈赠(《沃莉娅》，290页)。而且，人的意志并非任人搬动的木石，而是一个活生生的人自立的表现。在这点上，亦即其"人本主义"的形而上观点也是与"新现实主义"相近的。

然而需要指出的是，女主人公对生活现状的反感有时会把她圣洁的"不屈意志"转化

为乖张的心性，她假借上帝旨意，产生一种作恶、破坏的冲动，这时，她觉得“自由是虚幻的”，它会使个人主义者追求自由的心灵变得空虚，人只有面对大自然时才能克服心灵的堕落。女主人公来到海岸边，在内心蓦地觉得自己同大地、太阳、“海水”、“鱼群”有种割舍不断的情缘，尽管这种感觉未能持久，但它是真真切切的。重要的是，女主人公通过与大自然的融合（“我是一块湿漉漉的小石子……，我也是一只红色的小蜘蛛……，我还是一只黑色的小蟹……”），产生了一种与整个世界为一统的理念。这时，“由孤孤零零的万物”组成的世界，就变成了一个“上帝与万物同在”的世界（《魔鬼》，223、273页）。

我们还发现，这部作品的作者持有一种基督教的世界观和独特的“泛神论”的生活观，在这方面也与“新现实主义”作家们相似[120]。我们在这里又遇到一个与世界融合的熟悉“公式”（“万物同在”），它一扫日常生活的悲凉之气，并使我们联想起布宁、扎伊采夫和阿·托尔斯泰那些与之类似、大同小异的公式（“世界万物都属于我”、“万物都属于我”、“爱整个世界”等）。

勃留索夫10年代前夕及10年代期间的散文作品（这些作品在介绍该作家的章节中将进行评述）则在另一方面接近“新现实主义”。评论界认为，他的文集《夜夜日日——第二部短篇小说和剧作合集》（1913）及其当时的一些作品都有明显的现实主义倾向，而且其表现也各不相同。如他的《达莎的订婚礼》（1913），是一部完全传统意义上的社会生活小说（如同索洛古勃10年代的小说）。然而他的爱情主题则具有另外的意义，这种意义是他后来的其他作品（短篇小说《再过十五年》、《为己还是为人》、收入《夜夜日日》文集的中篇小说《一个女人日记的最后几页》和《莫扎特》，1915）才有的。《达莎的订婚礼》属于勃留索夫常采用的情爱题材作品，表明这种人类永恒而天然的欲念足以惊天地，动鬼神，而且它冲破了此类作品传统的情爱载体，即人物的身份、情节设置、幻想形象和有悖常理的渲染等定式。情爱这种天然的感情还原到凡夫俗子的身上，它超越时空渗透到每个时代带有明显社会特征的日常生活中去，在生活中激起阵阵波澜，使主人公们原本“四平八稳”的生活、行为和心境变得有声有色、如痴如醉。勃留索夫的这些作品在描写“日常生活状态”方面，与我们熟悉的“新现实主义”作品，包括布宁的作品十分相似。

通过平凡，或在平凡之中表现非凡，这是布宁10年代短篇小说中爱情描写的特点（《爱情的法则》、《轻轻的呼吸》、《儿子》和《昌克的梦》）。这些小说尽管内容不同，但都是以悲剧告终，主人公的爱情或遭到无情的破坏，或遭到冷酷的拒绝。这种对爱情的践踏和决绝常常是有悖于常理的，超越了道德的“规范”。然而，正是这种亦甜亦苦的强烈感受使人备觉享受爱情的莫大幸福，体味到爱情固有的实在含义。

“新现实主义”作家布宁和象征主义作家勃留索夫在创作上有共同的主题，不过布宁的作品心理描写的成分更多些，意蕴更深邃些，艺术上也更完美些。

革命前的十年间，新现实主义文学在艺术形式上臻于完善，并塑造出一批完美的艺术形象，并借此在文体上实现了其艺术综合的思想。然而，在谈到艺术作品文体这个问题时，我们依据其结构择出其一个独特的独立部分来进行评析，用以令人信服地证明新现实主义文体是个完整统一的体系，虽然诸位作家的艺术经验千差万别。

我们在本书的序言中已简要地评述了世纪之交新现实主义文学文体革新的过程，文体的革新也包括按照"综合"原则对散文类作品进行的革新。

为了加大作品的容量，作品势必扩充其篇幅，这就是"短篇"散文弃短趋长的主要原因。为应对这种情况，契诃夫首先在这方面进行了改革。这种改革的主导原则和艺术要领的实施，在颇大程度上是依靠最大限度地提炼作品的意蕴，学习先人的经验，使行文精益求精。

19 世纪 90 年代以来，"短篇"散文的销路一直看好，在俄国书市上"散记和短篇小说"（这是当时出版的此类作品的"通称"）一路热销。诚然，这种现象中也是鱼龙混杂的。有许多赶时髦的短篇小说，篇幅"短过乌鸦的鼻子"（当时的一位评论家这样形容），而且感念破碎，对生活的观察浮光掠影，这说明作者还没有形成完整的世界观。而短篇小说大师们的表现则迥然不同，他们继契诃夫之后探寻新的艺术道路，布宁的短篇小说就是光辉的典范之一。

体裁的变型也体现在叙事方法的丰富化上。列·托尔斯泰晚期的创作经验是值得重视的，他的最后一部作品《复活》堪称散文的经典之作，并保持着这位作家一贯的庄重风格。这种风格在其《哈泽－穆拉特》中表现得淋漓尽致。它对风雷激荡、变故连连的人生的叙述是在整个历史时代的大背景下展开的。繁复的行文是沿着一个共同的思路，即对国家和历史的思索推进的。托尔斯泰在构思自己的作品时就有一个宏大的志愿：精益求精地打造一篇言简意赅的作品，同时还要使之保持经典散文那种脉络分明的多条故事线索的结构。各种社会生活随着作者剥茧抽丝式的笔一一跃然于纸上：有国家的官场，有上流社会，有俄罗斯专制者飞扬跋扈的身影，有"两种极端的独裁主义——亚洲和欧洲独裁主义"（托尔斯泰语[121]）的集中体现者沙米尔的影像，还有同前两者对立的第三种形象哈泽－穆拉特及其迷误，及俄罗斯农村和军旅生活。

此后，随着文学的发展又出现了篇幅更加浓缩的范例。对传统的多线条结构删繁就简，原本要写成鸿篇巨制的作品到封笔时压缩为短篇。直接描写社会生活的范围不再那么宽泛，作品的层次相应地也进行了压缩。这样就产生了一种以点概面的效果，而且对面的

展示也不同以往，这种展示不是直接的全盘袒露，而是只显现其中某些意味深长的细节，以之作为反映现实的画外音。这里遵循的是契诃夫的原则：写月夜的景色，只写洒满月光星辉的玻璃窗（"比如你要写月夜，你只要写磨坊的小小拦水坝上星光闪烁，宛如洒上一层破碎瓶子的玻璃渣……"[122]）。

布宁的《乡村》就是这样的一部小说，这部意蕴很丰厚的作品在结构上却没有贪大求全。它的基本故事情节很简单，作者将直接表现的对象只设定一个社会领域（农村）内，浓墨重彩地描写它，并采用了许多简洁的勾勒、暗喻和联想，这样使读者通过乡村认识到与之密切关联的社会历史背景。

我们在高尔基当时写的一部长篇作品《马特维·柯热米亚金的一生》中也会发现类似的情形。书名中用了一个人的名字，可以说它用得"准确"，也可以说它用得"不准确"。在这部小说中（在此后写的《克里姆·萨姆金的一生》中表现得更加明显），作者将主要人物同他们所处时代的背景形象之间的关系处理得高人一筹。究其原因，在某种程度上是因为我们通常所说的时代背景已被描写得一览无余，故而背景的形象也就形成了。这时，主人公"身外"的生活景象、场面和情节的作用也就得以实现，而主人公的形象就不用像传统小说中一样着那么多的笔墨了，虽然他是某种品格人物的代表。

当时作家们艺术探索的另一方面是使社会生活的描写具有更深厚的意蕴。于是作家们奋笔展开叙述，不过仍紧紧把握着"材料"和描写的空间，直接描写的对象仍是"县里荒蛮闭塞的生活"。高尔基的《马特维·柯热米亚金的一生》如同布宁的《乡村》一样，虽然只描写了农村这一方天地，但其意蕴远远超过了这个范围。高尔基称布宁的《乡村》是一部反映了"整个俄罗斯"[123]生活的作品，此语用来评价他本人的《马特维·柯热米亚金的一生》亦是颇为合适的。

高尔基和世纪初的俄罗斯现实主义大师们冲破"短篇"散文固有的窠臼。他的短篇小说集《俄罗斯游记》显然实现了他的创作意图：表现出"俄罗斯生活、俄罗斯心理的具体内容"[124]。

从局部的、地方性的和个人的生活中撷取宽泛的意蕴，这是俄罗斯现实主义综合法的显著特点。这反映在作品的结构、体裁类型（无论篇幅长短）上，作者在扩展作为作品基础的生活内容的同时，对"经验过"的材料进行评判。

革命前的十年间，俄国现实主义文学形象语言的发展臻于成熟，它在以往的几十年里经历了几个不同的阶段。

俄国现实主义诗歌的转型始于 19 世纪的下半叶，它极大地激活了艺术语言，并对现实主义的革新起了推动作用。应运而生的是陀思妥耶夫斯基的"虚幻现实主义"和谢德林式的讽刺风格，以及其后迦尔洵式的忏悔、柯罗连科式的浪漫主义风格。

在19世纪90年代,传统意义上的现实主义受自然主义的影响,作家的态度具有了一种东方风格。但到90年代末又明显地出现了另一种倾向,即把描写视为妨碍作家自我表现的负担,因而"消极"对待之。世纪之交的"青年"现实主义在写作方法上分成了两派,一派(首先借鉴契诃夫的创作经验)主张对客体不作直接的描写,使作品充斥大量抒情和概括性内容(如布宁和库普林),另一派(高尔基为突出代表)则主张提高形象语言的表达力,不固守客观性标准,与新现实主义的诗学接轨(契诃夫在评论高尔基早期文体时称,这种诗学为"无可自制的诗学")。这两派尽管主张大不相同,但往往是你中有我,我中有你,并且互相发生影响,为一个共同的任务而努力:克服现实主义文学作品语言实证式的自然主义,以及随之发生的注重"身外"环境描写的倾向。第一次革命期间的文学界掀起一阵革新文体的浪潮,力主提高客观叙述的表达力和抒情性,作家们为此殚精竭力,身体力行,应该说这是一件很有意义的作为。

20世纪10年代前夕至10年代期间"新现实主义"形成,这又为文体的改革开辟了新的道路。而19世纪90年代末期至20世纪10年代前夕,作家们的文体基本上"相差无几"。到第一次革命时期(如前所述)则主要注重表达的方式,而革新了的现实主义文学则恰恰相反,直白的抒情退居其次,强调的是对客体描写的生动性。而且不止于此,我们还可以发现它常常采用(契诃夫之前)的行文方式——运用大量的描写。然而我们注意到,这与其说是对以往艺术阶段的背反,不如说在特殊基础上形成了一种折中型独特文体。

这首先表现在,不断增强的"描写性"并非排斥,而是改变了主观性。在这种情况下,原先与个性写作原则格格不入的成分被吸纳了,成为一种异相存在,并仍保持着固有的客观价值。而作者的抒情也往往随之失去了独立性,被融进"场景"之中,成为外部"客体"的一部分。由此引发了两种鲜明的倾向:一种是对抒情采取"宽容"的态度,一种是破除形象语言在许多情况下具有广泛的象征性意义这种经验之谈。"描写性"与"表达性"的中和乃是新现实主义在对"现实生活"实施综合产生的一种文体。

在这方面,布宁的作品作出了很好的榜样。1910年之前,他的文体(主要是短篇小说)发生了根本性的变化,以往小说中强烈的抒情色彩褪去,通篇充满详尽的描写,这种描写既有浓重的自然主义特色又不失自己的个性,描写的对象集中在外部环境,即物质的世界上。多年之后尤里•奥列沙指出,布宁"精确描写"的功力达到了令人"叹为观止"的程度,但同时又说他的描写"过于花哨",以致"成了一种累赘":"契诃夫描写中的色彩比之要少百倍……契诃夫大大地胜过布宁。"[125] 毕竟布宁的描写还不算通常意义上的描写,描写的功能也不同于自然主义。布宁不是那种一门心思地追求描写的充分客观性和"信息"完整性,不倦地进行观察的作家。把看似"无比"琐碎纷杂的事实汇集在一起,生成概括性极强、激情洋溢的,具有象征主义的形象,这是10年代前夕直至10年代期间布宁一系列农村题材

作品的艺术特点，这首先表现在他的《乡村》中，这部作品浓厚的"非契诃夫式"修辞风格同"契诃夫式"的简约新题材形式有机地融合在一起。

布宁在此后的十月革命前和战争时期的作品，在文体革新方面取得的成就更为显著。在他的著名哲理小说(《兄弟们》、《旧金山来的绅士》、《昌克的梦》)中，作者的主观性以及既定的形象因素愈见增多。《兄弟们》的修辞手法与"托尔斯泰式"的慷慨激昂的政评式语言和自然主义的"那加语式"的细腻描写熔于一炉，大有王尔德文体的尚美遗风和异国情调。《旧金山来的绅士》中的形象有既定的象征意义：小说末尾出现的魔鬼形象象征着现实世界"凶残"的特性。这部作品意蕴厚重，行文却很流畅，描写自然，给人一种浑然天成的感觉。



《旧金山来的绅士》中的描写精细有致，写这位绅士在卡普里旅馆进餐前换装那一段就是很好的例证。他在"洗漱间中的所作所为"在相应的语境中具有象征性的预示意义，绅士把臃肿的身子艰难地塞进西服，特别是还得"系上硬硬的领子下面的纽扣"，真是备受折磨："……把指尖硌得生疼，那纽扣嵌进喉结下松软的皮肤中，而他仍坚挺着，直到眼睛珠子都要跳出来了，过紧的领子勒住了喉咙，把他憋得遍体青紫，尽管如此，他还是咬着牙做完了自己的事……"

"'哎呀！这太可怕了！'他喃喃地说着，垂下那颗硕大的秃头……"[126]

几分钟后，"可怕的事情"果真发生了："绅士被活活地憋死了。"看到这里我们不禁又回顾起他穿衣时的情景："……他的脖子被勒得紧紧的，眼睛都暴了出来……。他向前一扑，似要猛吸一口空气，这时嗓子里嘶嘶作响……"[127] 系上的扣子放出不祥的光，仅仅裹住绅士的礼服像致命的套子，像铠甲，又像远航的"阿特兰提斯"号轮船，还像一个人造的世界，一种少数人拥有的丑陋的文明；小说的主人公之流正是依靠它来规避天然风险的。

表面上看似纯属日常生活中的事件娓娓道来，一一进入布宁寓言式的行文之中。布宁的小说形成了自己独特的文体风格：将概括性的表达与传统描写中的理性成分有机地结合起来。

1910 至 1920 年期间散文中，只有什梅廖夫仍坚持使用传统的，对生活进行"客观性"描写的艺术语言了。不过他的作品具有按照"综合"的原则进行革新的修辞特点和叙事方法[128]。我们以他的短篇小说《旅行》为例来作一个较详细的解析(这部小说的大体内容前面已作过简要的介绍)。

这里描写的是日常生活中一个普普通通的故事：一个税务员来到省城，一路上有各种见闻，在省城逗留了几日，之后就回家了。小说中充盈着主人公的感慨，他对旅行中亲自目睹或参与的事件都有一番评价。作者并没有考究他的感受，尽管作者的议论在作品中的作用非同小可。但是主人公的感受是极为客观的，它向我们展示的他"身外"和内心生活的景

象，是未加任何“评注”的。唯一例外的是，作者对发生的一些事情，是通过描述主人公反应的方式来表明自己态度的。小说常采用“觉得”之类的契诃夫式的词语，它有这样的功效：可以说是主人公“觉得”，也以说是作者“觉得”，“从红窗帘上隐隐透出一丝小酒馆里那种昏暗的光亮，税务员觉得，窗内一定是在干着什么不可见人的勾当”（第6节，123页，此后这篇小说的引文只注页码），还有不少这样的段子。小说中作者在写到主人公时常常引用一些别人的原话，这也起了客观叙述的作用。

小说在对其他人物的描写上同样持这种客观的态度。另外，这篇作品的行文看似前后矛盾，不合情理，有时甚至使用一些“莫名其妙”的口语，读到这里会觉得一头雾水，其实这是作者设下的玄机（一直读下去，到后来就会“自然而然”地明白了）。下面举一个例子：文中有这样一句话：“哎呀，弟兄们，我们人太少了……伙计们，真的太少了！”其实这句话的意思是“‘尊贵的大老爷，快来帮我们！’哎哟……那些老爷们胡乱地插手我们的事……就连吃教堂闲饭的那帮人也来了，手里还给我们端来佐菜的卤汁……”（第107页，这里表达的是一位“新型的务实的贵族”对其他旧式贵族的愤懑之情）。

还有一点值得注意，即主人公看待生活的态度也是很客观的。作者对他的生活环境（财物，所接触人物的外貌，自然景色等）的描写，往往不惜笔墨，详尽备至，又具体，又精细，又逼真，而且重要的是，它们纯属客观的描写，并不受主人公对其态度的影响，尽管他的态度在作品中常有表露。在这种情况下，就需对主人公的一言一行进行缜密的考量，因为他的言行也是一种潜台词。这时，强调考察他的内心世界不仅不会使“外部”世界主观化，而恰恰相反，会更加清楚地感觉到不取决于主人公（和作者）的自在生活本身的“脉搏”。且看书中这样一段，“税务员的目光穿过密密麻麻的人头看到（着重号为本章撰写者所加）：在桌子中间端坐着瘦骨嶙峋、表情忧郁的监察员，灰灰的脸拉得长长的，苍白的小胡子撅得高高的，他的两侧站着端着大小酒杯、穿着礼服的侍者，宛如他在出席一个什么盛典”（124页）。再看一段，“……啧，啧！（这是主人公的自言自语——本章撰写者注）从莫斯科来的歌伎们出来散步了……穿着亮晶晶鞋子的一双双纤足在松鼠裘毛大衣下一步三摇；时髦的披肩在胳膊肘处飞扬；这些服饰，形成一派锦绣风景吸引了路人的目光……”（118页）。

其行文的结构也别有特色，同样出彩，一系列的场面、情节和对话是以主人公为主线，而不是自行地铺陈开来——作品中呈现的生活之流浩浩荡荡，并没有受到结构的钳制。

这部作品还有一个特点，即常常设有一种独立性、终结性和整体性很强的情节，大情节中又套着一些小情节，这些小情节是剪贴进来的，与正文毫无关联，就像电影中的闪回镜头一样。请看描写主人公进城的片断：

“他向管家指点了一下……

‘什么呀?!’

特罗菲姆勒住了马，俯下身来啐了一口吐沫，税务员从雪橇里探出头，看了一眼。

……城市果真到了。

雪橇下的雪吱吱作响，一个女公务员在抛掷雪球玩。有气无力的马铃声催人入睡。

'……不通了……'只听见一个嘶哑的声音。

'什么？'税务员懵懵懂懂地问。

'您走不通了！'特罗菲姆说着，又朝路边指点了一下，'这个兔崽子真是裹了个严严实实'"（104—105页）。

第一句话一下子把税务员与管家间的关系向读者交代得清清楚楚。下面一段（从"什么呀?！"至"城市果真到了"）令人猛地想起此前特罗菲姆与税务员的对话（"我得了肺痨……您发财，可把我累病了……"、"你胡编些什么，居然说得了肺痨！"、"要说胡编，那是医院胡编的。我都咯血了……不是肺痨是什么！"（103页）。再往下看，从"……不通了"之后就转入另一个"情节"了。接续的又是一个独特的"电影闪回镜头"，另一个场面。



与此同时我们还发现，有些情节（如城市官员会议）和语句（甚至某些词）在作品中反复出现，这是加强文意的一种手段（仍然不带作者的"提示"）。我们还记得贵族波鲁别伊科的一句自白："上帝帮助我们……让我们行道到底……"（108页），他这句话意在强调贵族担负的社会使命是神赐的。可是在十几页后，这种使命出其不意地"呜呼哀哉"了。目睹波鲁别伊科"带着脸蛋儿俏丽、眼睛大大的尼娜·库利亚季娜招摇过市直奔城市另一端"的税务员暗想："……他真是所向披靡，去巴黎也不在话下。这就是人家的使命呀！"（119页）

散乱繁杂的作品结构，"错位的"叙述方法（往往布设许多的点，把叙述隔离成为若干小情节），用一系列联想替代逻辑推理，所有这些特点显然都是受了印象主义的影响，却仍不失为真正现实主义的性质。

作品的修辞也别具一格。如果说他对描写对象的态度是"让导演在表演过程中死去"，那么他对叙述语言的态度则不然，他不希望自己的叙述语言默默无闻，只充作表达"内容"的形式，即作品中一种转瞬即逝的隐形物。而这种"默默无闻"的语言却可以在扎伊采夫当时的作品中看到，什梅廖夫则另当别论：他追求的是一种华美张扬和引人注目的语言，这种语言带有"炫耀性"和"显示性"。什梅廖夫的这种追求与当时的现代派相近，不过他们采取的手段不同。语言创作的目的无非是使描写忠于描写的"对象"，符合修辞生动的原则，这样就可以使语言的各个层面（在作者的叙述语言中）错落有致，精美得体。什梅廖夫的语言是符合规范的标准语，其中又掺杂着"民间创作"语言、日常口语、俗语和一些方言，如："那昏暗就像跟孤独的灯火作对似的"；"雪橇的两帮被敲打得咚咚作响"；"在正前方戳着一个蓝边金字的大牌子，上面写着'贵族俱乐部'……"；"'俺们这伙人'乘坐的豪华马车，在白毛风雪中沿着坑坑洼洼的道路摇摇晃晃地行驶着"（135、105、116、123页），如此等等，不一而足。

我们再来看看什梅廖夫的另一些非常个性化的语言："一张张红脸膛放着红铜似的光转了过来（说的是团里的乐队）"；"从拐角处的房间里爆出一阵雷鸣般的笑声"；"一个重得要命的家伙使出浑身解数挤了过去"（117、128、145 页）等等。现代派作家的语言也是别出心裁的，不过显得颇为虚幻。而什梅廖夫的语言对日常生活的描绘则特别具体，这是他丰富修辞手法的又一特点。他之所以能够做到这一点是由于他不断寻找到新的艺术感觉，当然也是他努力探索描写实体化的成果。

我们举他对暴风雪的描写为例，"暴风雪从河滩那边席卷而来，在大祭司的院子里的榆树丛中大呼小叫"；"暴风雪从东方赶来，抽打过人们的脸就又匆匆地上路了"；"狂风拍打着招牌……"（122、123、130 页）等。此处的暴风雪不单单是一种天气，这种自然现象还具有一种社会风云剧烈变幻之意，而这正是作者对未来的期待。"我爱这狂风，爱这暴风雪……"（131 页）一位对俄罗斯充满信心的人物如是说。甚至"从草地的村庄里鱼贯而出去赶集"的满载柴草的大车，"在税务员看来，也有几分凝重的神态"，宛如"路边那片憧憬着什么的无际林海"（137 页），它憧憬的是在古老大地夜空上升起的星星发出的熹微能融入"永恒"之光。

什梅廖夫对生活和大自然形象的描写，对物欲横流的人生的描述常常别具深意，具有博大的内容，不仅涉及民众天性的渊源，也涉及亘古永存的"自然"法则。

高尔基这个时期作品的语言同样富有综合性，不过他走的是与扎伊采夫不同，甚至相反的道路——他们各有各的出发点。诚然，在高尔基早期的作品中，个性化和客观化、浪漫主义和现实主义的各种修辞手段并存，譬喻和具体描写俱有，但是占主要地位的是其个性化语言。他后来的作品亦是如此，他塑造的形象充满激情，反映出光明和黑暗的激烈冲突（正面人物讲起话来慷慨激昂，反面人物做起事来荒诞可笑），作者通过作品直抒胸臆，读之使人备受感召，这就是第一次革命期间高尔基作品的特点。

然而从 1910 年前后，高尔基作品中的形象由于坚持现实主义的"客观"形式优先的原则（这个原则在塔格尔的著作中有极明确的表述），而发生了变化。对于这个变化过程也不能一言以蔽之，10 年代他写了带有浪漫主义色彩的《意大利童话》，而此后的作品就纯属现实主义的了，而且这是他发展的一个总趋势。在他当时的作品中，语言的客观性绝对大于主观的抒情性，不过仍不失作者本人强烈的评判色彩。他常把日常生活、自然景色和人物肖像的具体描绘同其独特的象征性表现方法结合在一起。

请看《俄罗斯游记》中的一段，"船员和流浪汉们在破冰船下游二十俄尺的水域开凿驳船四周的冰块，他们用铁钎咔嚓咔嚓地戳着冰面，撕裂大河那脆脆的灰色表皮……听得见汩汩的流水声，河岸那边传来小河汇合时的私语。我们的刨子、锯子和斧子也开始工作，嚓嚓、哧哧、噼噼啪啪之声不绝于耳。……仿佛在这灰蒙蒙的冬日里，大家用自己的劳作唱起

了一支迎春圣歌"(见该文集中的《浮冰》)[129]。

成熟期的高尔基使用的形象语言已不是早期的双关式,而是复合式的了。

谢尔盖耶夫-青斯基的创作道路就显得比较复杂了,他的创作既有与新现实主义诗学吻合之处,又有别于现代派。他的世界观演变是一个艰难的历程,这在他异常纷杂的文体风格上也有所反映,而这种纷杂的文体风格正是当时俄国现实主义文学的标志之一。青斯基创作的文体风格尤为纷杂,特别值得关注。

在这方面,他的长篇小说《巴巴耶夫》可作为一个突出的范例,其文体风格与世界观两两相配,相辅相成。生活现实往往是通过主人公的"意识流"来反映的,于是现实的情况隐去了,出现在读者面前的是虚幻的景象,人的外部世界成了其心理的投影,自然界被"拟人化"了。客观存在的景物都恒定地具有了灵性。《巴巴耶夫》(连同青斯基此时期的其他作品)可谓形象的渊薮。青斯基断然地摒弃"精确和直白"的语言,认为直接的描写缺乏表现力。他在创作《巴巴耶夫》期间对米罗留波夫说,"我不能忍受直白"[130],他认为叙述的方法有多种多样。

置身于现代主义大潮中的青斯基却不失自己的特色,他用独特的方法来塑造心理化的形象:"面前闪现出街角,那里有一栋石建筑,他对之再熟悉不过了,那就是自己的心头肉(着重号为本章撰写者所加)……可气的是街角那么漠然,像是一张养尊处优者的脸。你恨不得拿上一根粗针把它扎进地缝中去。这不可思议?难道世界上的事最终不都是不可思议的吗?"[131]。在这里纯粹的心理感受以物化了的心态突现出来,因而对现象的诠释也就少了些主观性,"大海从来不做祈祷,然而它通体就是一种难以解释的浓缩了的祷词"(《海岸景物》,第5卷,134页)。事情正是这样:难以解释的情感(投影到自然景物上)就寓于艺术的"浓缩"之中。

在选择最喜欢的表达方式时,青斯基往往看重"实物性"强的形象:如"老太婆的嗓音低沉,犹如满载石头的大车拖行在秋季泥泞道路上发出的声响……"[132]等。他在描写人的感受时也是这样:"乍看起来,把'打开'和'内心'两个词连用似乎很可笑,可到后来就有一幅图景清晰地跃然于眼前:别人的心就像搁置在床下的一只尘封已久的老箱子被缓缓地掀开了。"[133]

在《海岸景物》这部引人注目的短篇小说中,此种修辞方法发挥得淋漓尽致,各种形象化的联想比比皆是,甚至湮没了对"客体"的描写。其中有些片断(对男女主人公外貌的描写)在当时可谓尽人皆知:"他生有这样一张脸,可将之比喻为一条又宽敞又僻静的街道,它日复一日,年复一年,经久不变。这种街道没有硬化的路面,脚走上去很觉松软,能扬起灰尘。那里没有人行道,却有歪歪斜斜的路灯柱。近旁绿茵茵的草地一直延伸到远方,草地上有鸡在漫步,有小猪在刨食。街道的中央走着一群帽子扣到后脑勺的放荡不羁的工人,

他们扬起一股尘烟。"

"她的脸则像密密麻麻打着结的网,或大城市郊区人们喜欢拥挤在那里凑热闹的小街巷。傍晚……云彩升到夜空,可能要下雨了,也可能今夜闷热难熬,你看,一座座低矮房舍的窗子都洞开着:管他招不招贼呢,闷得难受呀……"(第5卷,135—136页)。

我们读完这两段长长的语句(第二段删去了一些),简直有些不知所云。当时的报刊对作者把主人公的脸比作街道和街巷备加嘲笑[134],但这里毕竟有值得捉摸的地方。主人公的"内在"面貌(欲通过"外在"联想来实现)并未展现出来,而具有"辅助"意义的,只限在进行比喻时使用的现实生活画面不由地成了一种独立存在的碎片,它的作用只是展示在作者意念中心理化的片断内容。这种极端化的做法是我们已经知道的那种修辞倾向的表现;而且,这也不是其唯一的表现。小说的行文通过间接的手段——比喻、对比,增强了被描写对象的实体感,这常常违背了作者的初衷和美学原理。作者的意识为"实体"的印象所累,落到无可奈何的地步,于是这种印象就泛滥开来。

在青斯基当时的小说中我们还发现另一种抽象表现修辞法("缕缕飘着灰尘的光束从窗户射到地板上,吞掉了烦恼"等),然而青斯基又对这种现代派的语言感到乏味。他追求活生生的具体实物形象,不过既定的目标是更鲜活地表达"非实物"的内容。然而,意愿往往不总是能够实现的,形式也常常不受制约,这从作家的世界观角度看来是不合情理的。将现实非实物化(可见的世界是幻影;颜色、形状、声响不过是存在的表象,不过是"水中的色彩……而水又覆盖着它",这是"一潭死水")的思想是与对世界进行实体化、浓缩化的描写相矛盾的。"浓密"和"密致"是青斯基爱用的形容词("……浓密茂盛的草木一派葳蕤……似乎能听到它们蹿高发出的'噌噌'声……")[135]。作家应保持作品一体的艺术风格,而在既定的修辞方式下他又顺其自然地去表现生活,这就产生了矛盾。青斯基修辞上诸多乖僻、极端、诘屈之处就是他在形式上追求别出心裁的见证,这就为他日后的艺术发展道路做下了铺垫。这也符合他文学要革新的理念——他10年代的作品从不久前强调描写的客观性,强调"外部"描写是"抒情"的功能,转而强调"抒情"是"描写"的功能[136]。

青斯基的作品激情洋溢,令人振奋。他经常与读者分享自己的感受,却不染指可见世界的形象:"世上自有太阳的法则在……请您傲立于海面之上,像鸟儿一样摆摆头,这时您会觉得眼前是一片焕然一新的景象……","如此美轮美奂的大海,它深邃,温情脉脉……和风徐徐……好一派旖旎风光……"(《从容不迫的太阳》,见第6卷,65、60页)。这些语句"毫不做作",若用在《巴巴耶夫》或《海岸景物》中就不可思议了,在这部文集中青斯基还偏爱那种出人意料的奇巧比喻,如山峦"像一群生着橡树和山毛榉叶般淡黄羽毛的小鹅(《海畔》)";"站成横队的兵士们宛如一排排又大又好看的安东诺夫卡苹果"(《警长杰里亚宾》)等等。然而与过去不同的是,他在记叙联想时就不再将生活现象作这种比喻了。在《变故》中他称"声响湿漉漉的"显得颇为自然,而在他数年后发表的《弯腰的叶琳娜》中,印象主义

的形象还附有现实主义的"注解","这个屈辱该是蓝色的……蓝色的屈辱,这太可怕了……他的脑际终于浮现出一种情景:那是几个鲜蓝色的信封放在办公室里他那张桌子上,他曾把信装进这些信封……也许现在……别人正在偷看他的信呢……"(第7卷,90页)。青斯基的作品风格仍保留着印象主义的成分,其表现是,在他的笔下,人的心境和处境变幻莫测。他的作品描写依然生动,形象依然丰满,但现在常采用的是奇特的比喻和"直来直去"的语言(此前不久青斯基还对此避之唯恐不及),"晴朗的天空,太阳,九月的天气还有从岸边向大海弥漫的秋天的芬芳。这种芬芳将一切香味囊括其中,有葡萄园的,梨园的,还有柏树林的……"(《笑靥》,第5卷,194页)。抒情式象征是文学创作的一种元素,是无可清除的,但它只会在客观性的作品中萌生。

从把世界描写成一种物质的、可感觉到的,同时在冥冥之中又是"熟稔"的"中间"或"双重"的自在物,过渡到将之描写为完全植根于现实生活,独自存在的,同时又是单一的,却有着丰富想像力的形象,这就是青斯基文体演变的轨迹。他的创作仍保留着现代派的色彩,不过已经发生了质的变化。

在当时的文学界,现实主义和现代派作家们在文体上有个共同的特点,那就是都进行艺术综合。革命前的十年间,俄罗斯文学作品中充斥着民间文学中那种活生生的口头语言。

布宁、什梅廖夫、谢尔盖耶夫-青斯基、普里什文、特列尼奥夫和波德亚切夫等人都热衷于使用民间文学语言,特别是俗语。在他们的作品中往往会看到戏剧化散文这种文体,其中有大量的道白,而叙述性文字也像是剧本的情景说明。给人的感觉是,主人公在那里滔滔不绝地叙说,而作者屡缄其口,不忍打断他。其实,这不过是表面现象。作家在描写人物时似乎隐退了,或只是作壁上观(比如在《饭店侍者》中对侍者斯科罗霍多夫的描写),但实际上这些人物身上凝集着作者对生活的感受。作者和主人公是息息相通、血肉相连的。比如农民出生的作家波德亚切夫,其作品从表面上看来很注重客观性,乍看起来简直就是民间语言详尽而原本的纪录,其实是作者即时内心感受的表白。

在当时的文学作品中分明还有另一种将口语引入书面语的叙述方法,它将作者的行文完全口语化了,成了一种"异化"的语言。对此,果戈理和列斯科夫早就有过预言,而在当时的文学界则是列米卓夫最早指出了这种语言发展的趋向。

扎米亚京的作品是运用这种语言的绝好范例,他行文的语言顺应人物的语言,以所描写的县城和农村环境作为语境,"从前有家姓巴尔卡申的,一家子都是受人敬重的生意人,整天在自己的作坊里忙活着酿酒,闹霍乱那年,一家人一下死了个精光"(《县城纪事》,46页);"真正好样的庄稼汉,掌起犁一走,就能闻到土地的香气,以后连这种地道庄稼人的影子也永世看不到了"(《远在天边的地方》,106页)。

然而,扎米亚京这种异常重要的风格并非一以贯之的,他的行文有时在不经意间又变

成了"知识分子腔"。比如,"是日风和日丽,路上行人未着外套,这种天气在十一月份颇为常见"(发表时"外套"改作"大衣");此后又有一段:"蓝莹莹的雪花静静地飘洒着,他哼起了船歌,船儿荡呀荡,暮霭在泛起的轻波中飘摇,听着这支船歌,心中的忧郁得以少许缓解……"(《远在天边的地方》,见 148 页)。我们在这些语句中还可以发现,他一改行文的惯例,为这种景象作了注解。扎米亚京的文字个性极强,不过他与别的作家(如上面提到的青斯基)不同,其个性表现是紧扣材料,行文挥洒自如。因为语言构筑的变换要比内容的推进活跃得多,故而写作者的主要任务就是要把握住自己的语言风格。扎米亚京不断地进行语言试验,为了加强语言表达力,他尝试过多种修辞方法。试看他的《阿拉特里》中的一段,"走来的是一个严寒的冬天,可谓五十年不遇,天上浮着冰冷的太阳,它罩着一圈光晕,发出虚假的祥光。由于天寒地冻,阿拉特里城这块古老的大石头都通体爆裂了"(218 页)。寥寥数语集合了古语和当代具有神秘色彩的修饰语("虚假的祥光"),这种修饰语在当时的新诗中颇为流行。

我们看到的是在发展民间口头语言方面独辟的一条蹊径,然而扎米亚京在这条蹊径上行之未远,到后来他又致力于将自己的语言试验同传统结合起来。他那民间口头式的语言基本上是作为自己语言工具的,但同时又兼有其他传统意义上的功能。

使用民间通俗语言是否就意味着作者欲以人民一分子的观点看待现实生活呢?有的时候是这样,有的时候不是。用这种语言写作的扎米亚京所选的题材常常未必符合一般民众的兴趣,这时就属于后一种情况。可是,当他使用这种语言写出了与之社会心理特点迥然不同的"别人的话语"的时候,就属于前者了,而且这也按照修辞综合的原则,实现了个性化和客观化的共轭[137]。他那篇没有使用口语,全然是另种风格的,带有"装饰性"的小说《岛民》和另一篇描写英国生活的《抓人的人》(1918)也是这样。扎米亚京这位俄罗斯的"通俗作家"仿佛变成了个地道的欧洲人,他那怀疑现实,讥讽现实的文风与他所敬仰的阿纳托里·法朗士十分相似。扎米亚京笔下的文字,不是别的什么人,而是"自己代言人"的叙述,他以自己的修辞手法牢牢地把握着一词一句。强烈的个性特点和作者的参与意识通过他那近似于现代主义别出心裁的文字,及其虚幻化语言形象的丰富联想性体现出来。然而扎米亚京无疑仍是位牢牢扎根于生活,从生活中汲取素材的现实主义作家。

现实主义文艺创作的繁荣是 20 世纪全球性的文学现象。世纪初的俄罗斯现实主义走过了自己的道路,它力求更新传统现实主义的表现手段,同时又极为重视文学遗产。继承干预生活传统的俄罗斯现代派作家也表现出这一特征。19 世纪现实主义关于形象"集中化"、"夸张化",艺术内容丰满化,语言浓缩化的理论以及陀思妥耶夫斯基的"虚幻现实主义"、果戈理的讽刺文体和列斯科夫的语言风格,同属 10 年代俄罗斯"新现实主义"散文作家所关注的文学遗产。

注释：

1. 《布洛克文集》，八卷本，莫斯科、列宁格勒，1962，第5卷，111页。

2. 同上，114页。

3. 《高尔基全集》，二十五卷本，文学作品编，莫斯科，1970，第8卷，96页。在这个意义上来说，引述高尔基不常为人提及的一封致利沃夫－罗加切夫斯基的信（1907年7月）是颇有兴味的，他是这样评论人们对《母亲》的反应的："您意欲将我从'自我'拉到同志那里去，这使我生出几分诧异……我们俄国人是需要有个性的——您以为然否？……但我们这里是没有个性的——尽管我们都主张思想自由，但我们大家仍不失为'服务者'：无论他是谁，即令他是个有思想的人"（高尔基档案，编号 ПГ-рл24—5—10）。

4. 《高尔基生平大事记》，《致佩什科娃的信（1906—1913）"，莫斯科，1966，第9卷，60、30页。

5. 《致皮特尼茨基的信（1908年4月17日）》，见《高尔基文集》，三十卷本，莫斯科，1955，第29卷，64页。



6. 《布洛克文集》，第8卷，264页。

7. 在现代问题文学中"新现实主义"这一概念的意义有时极其广泛，即用它来表示19世纪末至20世纪初俄国的整个现实主义文学运动。

8. 《俄罗斯文学史》，十卷本，莫斯科、列宁格勒，1954，第10卷，454、457页。

9. 奥日果夫（阿舍绍夫），《反映革命后崩溃的小说》，见《现代世界》，1916，第3期，150页（第2栏）。

10. 《亚速海沿岸区报》1912年4月19日。

11. 《波德亚切夫全集》，十卷本，莫斯科，1927，第4卷，《被遗忘的人们》，23、56页。

12. 《高尔基全集》文学作品编，莫斯科，1971，第10卷，17页。

13. 《列宁全集》，莫斯科，1961，第18卷，352页。

14. 《布洛克文集》，第5卷，356页。

15. 参见：斯米尔诺娃，《关于20世纪初俄罗斯散文的现实主义问题》，莫斯科，1977，37页。

16. 《波德亚切夫全集》，第4卷，203、230页。

17. 列宁格勒、莫斯科，1965，第72卷，203、230页。

18. 令人奇怪的是，即使在现今的评论著作中还可发现对19世纪末至20世纪初10年代"新现实主义"丰富经验几近被置之不理的现象：只承认布宁是"世纪初为数不多的——不是唯一的——得以延续并更新19世纪现实主义的散文作家之一"。参见：哈扎诺夫，《1913年》，载《俄罗斯文学史》"20世纪"章"白银时代"节，莫斯科，1995，412页。

19. 《契诃夫作品与书信全集》，三十卷本，"书信"编（12卷本），莫斯科，1975，第2卷，177—178页。

20. 关于19世纪现实主义理论的发展，在尼古拉耶夫《作为创作方法的现实主义》一书中有清晰的论述（莫斯科，1975年版）。

21. 《柯罗连科书信选集》，莫斯科，1936，第3卷，14页。

22. 高尔基，《柯罗连科的时代》，见《高尔基全集》文学作品编，莫斯科，1973，第16卷，181页。

23. 《柯罗连科日记》，波尔塔瓦，1925，第1卷，230页。

24. 《柯罗连科文集》，十卷本，莫斯科，1956，第10卷，358页。

25. 奥夫夏尼科－库利科夫斯基，《创作心理问题》，圣彼得堡，1902，297页。

26. 同上，293页。

27. 同上，289—290页。

28. 同上，20页。

29. 奥夫夏尼科－库利科夫斯基《俄国知识分子史》，第3部分，见《奥夫夏尼科－库利科夫斯基文集》，九卷本，圣

彼得堡,1911,第6卷,25、29、41页。

30. 安德列耶维奇,《俄国文学的哲学经验》,圣彼得堡,1905,14页。

31. 同上,13、473页。

32. 奥夫夏尼科-库利科夫斯基,《俄国知识分子史》,第3部分,167、64页。

33. 涅维多姆斯基,《论现代艺术:列奥尼德·安德列耶夫》,载《神界》,1903,第4期,38、40—42页。

34. 伊万诺夫-拉祖姆尼克,《伟大的潘》,见《创作与评论:1908—1922评论文集》,圣彼得堡,1922,24页。

35. 伊万诺夫-拉祖姆尼克,《文学与社会性》,圣彼得堡,1911,3页。

36. 伊万诺夫-拉祖姆尼克,《创作与批评》,25、11页。

37. 同上,10页。

38. 伊万诺夫-拉祖姆尼克,《1912年的俄国文学》,见《遗训》,1913,第1期,55页(第2栏)。

39. 伊万诺夫-拉祖姆尼克,《创作与批评》,10页。

40. 伊万诺夫-拉祖姆尼克,《永恒的道路(现实主义与浪漫主义)》,见《遗训》,1914,第3期,96、99、109页。

41. 同上,97页。

42. 同上。

43. 伊万诺夫-拉祖姆尼克,《臭虫皮》,见《遗训》,1913,第3、2期,112页(第2面)。

44. 伊万诺夫-拉祖姆尼克,《永恒的道路》,107页。

45. 伊万诺夫-拉祖姆尼克,《伟大的潘》,25页。

46. 伊万诺夫-拉祖姆尼克,《永恒的道路》,104页。

47. 有关情况可参阅拉夫罗夫为发表布洛克与伊万诺夫-拉祖姆尼克所写的序言,见《文学遗产》,莫斯科,1981,第92卷,第2册,374页。

48. 只是到了1920年此书的构想草稿才汇集成册。伊万诺夫-拉祖姆尼克的《20世纪的俄国文学(1890—1915)》却不失为可供研究之用的简明提纲,不过它与作者革命前夕评论的风格大不相同了。

49. 伊万诺夫-拉祖姆尼克,《1913年的俄国文学》,见《遗训》,1914,第1期,89页(第2栏)。

50. 伊万诺夫-拉祖姆尼克,《永恒的道路》,107、109—110页。

51. 伊万诺夫-拉祖姆尼克对待俄国文学19世纪90年代至20世纪10年代发展进程态度的变化,可参阅彼得罗娃,《民粹派运动晚期的美学》,其中对他某些评论文章进行了具体的评析(见《俄国19世纪末至20世纪初的文学审美观念》,莫斯科,1975,156—170页);亦可参阅前面提到的拉夫罗夫的文章。

52. 伊万诺夫-拉祖姆尼克,《永恒的道路》,107页。

53. 伊万诺夫-拉祖姆尼克,《1913年的俄国文学》,89页。

54. 同上,95页。

55. 伊万诺夫-拉祖姆尼克,《理应享受生活》,见《遗训》,1913,第9期,134页(第2栏)。

56. 伊万诺夫-拉祖姆尼克为A多里宁《阿克梅主义》一文写的编者按语,见《遗训》,1913,第5期,152页(第2栏)。

57. 伊万诺夫-拉祖姆尼克,《理应享受生活》,140页。

58. 伊万诺夫-拉祖姆尼克,《1913年的俄国文学》,91页。

59. 伊万诺夫-拉祖姆尼克,《永恒的道路》,108页。

60. 奥夫夏尼科-库利科夫斯基,《俄国知识分子史》,第3部分,166、167页。

61. 伊万诺夫-拉祖姆尼克,《20世纪的俄国文学(1890—1915)》,彼得格勒,1920,36页。

62. 伊万诺夫-拉祖姆尼克,《永恒的道路》,108页。后来伊万诺夫-拉祖姆尼克又评述过这位列米卓夫,称他"没

有信仰",对他而言,"真正象征主义的'狂妄'……不过是愚昧而已","宗教,东正教……也只是华贵的形式"(《20世纪的俄国的文学》,36页)。这时伊万诺夫－拉祖姆尼克已把勃留索夫、索洛古勃、梅列日科夫斯基列为"新的现实主义"作家了,理由是,他们已背离了象征主义,他所说的象征主义已不是"创作的原则",而是"看待世界的哲学"了(35页)。

63.《魏列萨耶夫文集》,五卷本,莫斯科,1961,第3卷,345、441页。

64. 克列斯托夫,《文学回忆录》(俄罗斯国家图书馆手稿部档案,全宗号9,保存单位1,页码21)。

65. 科尔托诺夫斯卡娅,《青年文学的道路和界限》,见《欧罗巴通报》,1915,第3期,323页。

66. 研究《言论》文集的专著有:凯尔德士,《< 言论 > 文集》,见《20世纪初的俄国文学和刊物(1905—1917)》;《布尔什维主义和社会民主主义的出版物》,莫斯科,1984;W.维尔钦斯基:《现实主义散文问题:俄罗斯杂志 < 言论 > 文集(1913—1918)》,Zielona Góra,1993。

67. 戈鲁别娃,《莫斯科作家书籍出版社(1912—1923)》一文详尽地介绍了该出版社的出版历史和编辑事务,见《书籍:研究与资料》,莫斯科,1965,图书汇编,哈尔科夫。

68.《言论》第1辑,莫斯科,1913,30、21页。

69. 1912年7月2日的信(俄罗斯国家图书馆档案,全宗号9,保存单位33)。

70. 1912年7月31日的信,转引自尼诺夫,《高尔基和布宁在卡普里岛》,见《高尔基讲座》,1964—1966,96页。

71. 同上。

72. 1912年11月8日的信,见《高尔基生平大事记》,莫斯科,1959,第7卷,286页。

73.《安魂曲:纪念列奥尼德·安德列耶夫文集》,莫斯科,1930,71页。

74. 参见:凯尔德士,《〈言论〉文集》,286—287页。

75. 科尔托诺夫斯卡娅,《文艺近况》,见《图书馆工作》莫斯科,1914,第3辑,353页。

76. 科尔托诺夫斯卡娅,《青年文学的道路和界限》,323页。

77. 1912年11月15日的信,见《高尔基生平大事记》,第7卷,115页。

78. 有关情况可参见:戈鲁别娃,《作家出版协会(1911—1914)》,见《书籍:研究与资料》,莫斯科,1963,第8辑。

79. 筹备出版的各辑文艺作品集中只有一辑得以出版(1912年4月),它收集了布宁、谢尔盖耶夫－青斯基、阿·托尔斯泰、什梅廖夫的小说和勃留索夫、费奥多罗夫的诗歌以及魏列萨耶夫的古希腊诗歌的译文。

80. 1911年11月21日、12月13日的信,见《高尔基档案》,编号КГ－п35－9－1;КГ－п35－9－3。

81. 克列斯托夫,《文学回忆录》,列宁格勒,第18部分。



82. 1911年12月初的一封信,见《高尔基档案》,编号ПГ－рл18－29－4。

83. 涅维多姆斯基,《论马克西姆·高尔基的"新意"和新的俄罗斯小说》,见《生活需求》,1912年2月24日,第8期,489页。

84.《俄罗斯思想》,1912,第8辑,26页(第3栏)。

85. 安东·克拉伊尼,《第十需求物》,见《俄罗斯之晨》,1916年9月17日。

86. 致伊万诺夫－拉祖姆尼克的信(1912年1月),见《高尔基文集》,三十卷本,莫斯科,1955,29卷,218页。

87.《十月革命前的 < 真理报 > 艺术文学评论汇编》,责任编辑布莱特堡,莫斯科,1937,40页。

88. 见注22。

89. 论述第一次世界大战时期俄国文学的重要著作有:蔡赫诺维采尔,《文学与世界大战(1914—1918)》,莫斯科,1938;海尔曼,《希望与绝望》,见《战争与革命时期的俄罗斯象征主义作家(1914—1918)》(英文版),赫尔辛基1995。

90.《普里什文文集》,六卷本,莫斯科,1965,第2卷,793页。下面该书引文只注明卷数和页码。

91.《20世纪的俄国文学(1890—1910)》,三卷本,温格洛夫编辑,莫斯科,1914,第1卷,144页。

92.《什梅廖夫短篇小说集(1912—1917)》,八卷本,莫斯科,1913,第4卷,39、57、33页。下面该书引文只注明卷数和页码。

93.《什梅廖夫短篇小说集》(第2版),莫斯科,1915,第1卷,105页。

94. 恰茨基娜,《青斯基的泛神论》,见《北方纪事》,1913,第5—6期,234页。

95.《野蔷薇》出版社,《文艺作品选集》,圣彼得堡,1907,第1册,96、99、10页。

96.《谢尔盖耶夫-青斯基文集》,第1卷,4—7页;第2版(1915—1919),莫斯科,1919,第5卷,157页。下面该书引文只注明卷数和页码。

97. 致克列斯托夫的信,1913(俄罗斯国家图书馆档案,全宗号9,保存单位87)。

98.《现代世界》,1911,第6期,333页。

99.《阿·托尔斯泰全集》,十五卷本,莫斯科,1946—1953,第2卷,莫斯科,1949,370—371页。下面该书引文只注明卷数和页码。

100.《阿·托尔斯泰通信集》,两卷本,克留科夫编辑,莫斯科,1989,第1卷,154页。

101.《布宁文集》,九卷本,莫斯科,1966,第4卷,272页。

102. 楚科夫斯基,《现代作家概论:阿·托尔斯泰》,见《现代俄罗斯人》,1924,第1期,258页。

103. 伊万诺夫-拉祖姆尼克,《黑色的俄罗斯》,见《遗训》,1912,第8期,58页(第2栏)。

104.《自传(1928)》,见《扎米亚京选集》,莫斯科,1989,39页。下面该书引文只注明卷数和页码。

105. 魏列萨耶夫1912年6月22日致克列斯托夫的信(俄罗斯国家图书馆档案,全宗号9,保存单位33)。

106.《言论》文集,第1辑,莫斯科,1913,190、208页。

107.《真理》1904年4月号,19页。

108.《扎伊采夫文集》,七卷本,莫斯科,1916,第6卷,《土地的悲哀·短篇小说》,23、34页。下面该书引文只注明卷数和页码。

109.《扎伊采夫文集》,七卷本,柏林版,彼得堡、莫斯科,1922再版,第3卷,67页。

110. 1895年10月21日致苏沃林的信,见《契诃夫作品与书信全集》之《书信集》,第6卷,85页。

111.《20世纪的俄罗斯文学》,莫斯科,1916,第3卷,第8册,65—65页。

112. 参见:米哈伊洛夫斯基,《20世纪的俄罗斯文学(19世纪贵族文学时期至1917)》,《颓废派和印象派》一章,莫斯科,1939。

113. 迪莫夫如同扎伊采夫一样,也承认受到了契诃夫的巨大影响。这位《太阳绞盘》的作者称,契诃夫的名字听来使人"如沐春风"——他在自己这部处女作(第1版)抒情式的结语"写在契诃夫墓前"中如是说(见《太阳绞盘》,圣彼得堡,1905,168页)。

114. 乌先科,《20世纪初的俄国印象主义散文》,《印象主义作品——扎伊采夫早期散文和迪莫夫〈太阳绞盘〉》,顿河罗斯托夫,1988,196页。

115. 迪莫夫,《太阳绞盘》,28页。

116. 迪莫夫,《大地开花》,莫斯科,1908,5页。

117. 米哈伊洛娃在《奇妙的类似之处……(谢尔盖耶夫-青斯基与季诺维耶娃:新现实主义的固守者)》(见《文学问题》,1998,第2期,3—4月)一文中论证了季诺维耶娃-阿尼巴尔的创作与"新现实主义"的类同之处。这位季诺维耶娃-阿尼巴尔在《悲惨的动物园》中表现出来的创作上质的变化,早在当时就被评论界注意到了。可参见:尼克利斯卡娅,《季诺维耶娃-阿尼巴尔的创作道路》,见《国立塔尔图大学学术论丛》,第813辑;《布洛克与1905年的革命:布洛克文集》,第8章,塔尔图,1988,130—132页;以及库什利娜编写的关于季诺维耶娃-阿尼巴尔的条目,见《俄罗斯作

家生平词典(1800—1917)》,第 2 卷,莫斯科,1992,343—344 页。

118. 季诺维耶娃-阿尼巴尔短篇小说集《悲惨的动物园》,圣彼得堡,1907。

119. 阿尔特曼,《与维·伊万诺夫谈话录》,见《国立塔尔图大学学术论丛》,第 209 辑:《俄罗斯、斯拉夫与文学》,第 6 章,"文艺学",塔尔图,1968,319—320 页。

120. 伊万诺夫-拉祖姆尼克在评论普里什文时写道:"……在他的心目中圣明的基督与伟大的潘就是同一个人……"(见伊万诺夫-拉祖姆尼克,《创作与评论》,47 页。)

121. 舒利金,《忆列夫·托尔斯泰伯爵》,见《同时代人忆托尔斯泰》,两卷本,莫斯科,1955,第 2 卷,162 页。

122. 1886 年 5 月 10 日致契诃夫的信,见《契诃夫作品与书信全集》,《书信集》,第 1 卷,242 页。

123. 1910 年 12 月致布宁的信,见《高尔基讲座,1958—1959》,莫斯科,1961,第 53 页。

124. 1912 年 12 月致利亚茨基的信,见列宁格勒、莫斯科,1988,第 95 卷,543 页。

125. 奥列沙,《无日不读书:读书札记》,莫斯科,1965,245—247 页。《布宁文集》,九卷本,第 4 卷,320 页。

126. 《布宁文集》,九卷本,第 4 卷,320 页。

127. 同上,321 页。

128. 早在 1913 年什梅廖夫《短篇小说集》出版之际,评论家沃伊托洛夫斯基就指出:"虽然什梅廖夫沉溺于自然主义和对现实的自然主义描写,虽然它缺乏神秘主义的胆量,但他仍与扎伊采夫、安德列耶夫和谢尔盖耶夫-青斯基有相似之处,他的作品带有印象主义的色彩"(引自《文学大事纪:1908—1917 年》),见《19 世纪末至 20 世纪初的俄罗斯文学:1908—1917 年》,莫斯科,1972,559 页。

129. 《高尔基全集》,文学作品部分,第 14 卷,163 页。

130. 《俄罗斯文学》,1971,第 1 期,148 页。

131. 谢尔盖耶夫-青斯基,《巴巴耶夫》,圣彼得堡,1909,271 页。

132. 同上,176 页。

133. 同上,219 页。

134. 数年之后,青斯基在致克列斯托夫的信中抱怨说:"人们即使理解了我,也只是就'人脸即街道'而言"(见俄罗斯国家图书馆档案,全宗号 9,保存单位 89)。

135. 见谢尔盖耶夫-青斯基,《巴巴耶夫》,295—296、86 页。伊万诺夫-拉祖姆尼克就该小说主人公所用的"生硬、坚实而沉重"的语言评论道:"作者是当代俄罗斯作家中最'坚硬'的一位……"(见《理应享受生活》,载《遗训》,1913,第 9 期,132 页,第 2 栏)。

136. 苏尔平曾著文对青斯基的文体进行了一系列展评,见《论 10 年代的现实主义散文:高尔基与谢尔盖耶夫-青斯基》,载《高尔基讲座:1964—1965》,莫斯科,1966。

137. 研究白银时代文学"非传统"叙述法(扎米亚京的"俗话"作品亦在此列)的权威专家弗·列文认为,罗赞诺夫、列米卓夫、别雷的创作运用的口语(系指作者的叙述)从来不是"别人的"话语:"……无论他们所用的语言具有多少口语的特征,但它仍是作者自己的"(弗·列文《世纪初的散文:1900—1920 年》,见《20 世纪俄罗斯白银时代文学史》,莫斯科,1995,275 页)。他在《俄罗斯标准语言发展中的 20 世纪初非传统叙述法》(见《斯拉夫文字学:希伯来大学关于斯拉夫语研究》,耶路撒冷,1981,5—6 期)对加强"非传统"叙述的"客观性"的思想又进行了充分论证。

而最先评论扎米亚京《县城纪事》者之一的艾兴巴乌姆(在 1913 年 7 月 17 日的《俄罗斯舆论》上)则持不同意见,认为这部小说的行文风格属全面更新了"真正史诗"艺术客观性的列米卓夫"派",并称扎米亚京这篇"俗话"小说的"行文没有一句是'作者本人'的话语":"'县城纪事'本身……说的就是别人的话……"(艾兴巴乌姆,《论文学:历年的著述》,莫斯科,1987,290、291 页)。扎米亚京的"俗话"作品还见证了这样一个事实:这种文体的功能是随机应变的,可使作者同"别人的"话语在行文中同时使用,实现所谓的"综合"。





列夫·托尔斯泰



第六章

列夫·托尔斯泰

◎马尔琴科 著　任子峰 译

以当代人的观点来看，列夫·尼古拉耶维奇·托尔斯泰（1828—1910）在其一生的最后二十年首先是一位宗教哲学家和政论家，一位社会活动家，因为自从《克莱采奏鸣曲》（1891）之后，获得空前成就的他基本上只是发表了一些篇幅不长的短篇小说、特写和寓言故事。接下来是决非不无争议的、但却是重要现象的长篇小说《复活》（1899）。而且，同一时期还出版了一些政论作品，如《天国在你们心中》（1890—1893）、《什么是艺术》（1897—1898）、《当代奴隶制度》（1900）以及大量的、享有盛名的、产生重大影响的其他作品。与今天读者关于世纪之交的艺术家托尔斯泰的概念联系在一起的，大部分作品其中有《恶魔》、《谢尔盖神父》、《哈泽－穆拉特》、《舞会之后》和《假息票》，首次在《托尔斯泰死后文学作品集》（1—3卷，1911—1912）中发表。相反，革命后几十年托尔斯泰作为宗教哲学家却并不十分出名，这方面的著作没有再版（如果不算很少有人能享用的科学院周年纪念版），几乎也没有研究。

由于这种状况，就让我们在很多方面对作家这一时期的创作很感兴趣，同时也决定了进行文学诠释的两个最重要的特点。第一，形成了这样一种观念：认为所谓的托尔斯泰学说和他的文学作品是两种独立的、不能融合在一起的元素，在某些情况下在一个文本中同

时共存。因此，对它们或者单独进行分析，或者作为内部冲突的两个方面进行研究[1]。第二，19 世纪 90 年代至 20 世纪最初十年，托尔斯泰所有的政论是在他所谓"激变"(19 世纪 70 年代与 80 年代之交的精神危机)之后开始的文学活动的简单继续。结果，借助《忏悔录》(1879—1882)或者《我究竟信仰什么》(1882—1886)中的几段最合适、最有说服力的引文，来阐明关于"激变"的意义，这样一些公认的论点，长时期取代了对作家整个思想体系演变的分析。最多不过是认为，托尔斯泰后来所有的宗教哲学作品，仿佛是在作家经历精神危机的最初顿悟中一成不变地构思主题的变体[2]。

首先要说的是俄罗斯苏维埃时期所形成的科学传统。对于作家的同时代人来说，比较清楚的是，"不仅托尔斯泰晚年的、某种程度上浸润着基督学说的作品，甚至他所有大型文学作品其核心中也有着某种背离基督学说的思想"[3]。与托尔斯泰的第一部宗教哲学著作相比，《天国在你们心中》论述基督教本质的新特点值得关注[4]。也正是在这一时期，在梅列日科夫斯基的那本有名的著作首次提出了长篇小说《复活》中"抽象的基督教议论"与"鲜活、本真的创作"相互矛盾的思想[5]。

这样，是否可以认定，作家最后二十年的创作活动是一个特别的、内在统一的阶段？如果是这样，那么其独特性是什么呢？这一时期托尔斯泰的政论和文学作品中不是表现了同一个基本思想体系吗？由此可见，从"有益的"说教与具有不可抗拒的魅力的"艺术零碎"之间充满矛盾的动摇，到力图借助于童话或者寓言故事体裁将二者结合起来的尝试，而最后几年则是"超越一切形式：既非论文、专论，也非文艺性的"，也就是说，用特写代替二者——他的这种转变并非一时发生的[6]。

一系列事实可以说明 19 世纪 80 年代与 90 年代之交，列夫·托尔斯泰生活与创作转变所具有的意义。

从 1891 年起，托尔斯泰在法律上不再是自己的祖传庄园的所有者，并且放弃了 1881 年之后所写的全部作品的版权。以后几年中，他最初的政论作品在什么地方和在什么条件下出版，就屡次成为作家与妻子发生冲突的因由。通常都认为，这些冲突使得原本紧张的家庭矛盾趋向激化——最后以 1910 年 10 月 28 日(俄历 11 月 10 日)作家离家出走死在途中这一众所周知的事件而告终[7]。但是，事情的原委并不这么简单。从 1896 年春天起，索菲娅·托尔斯泰娅开始跟著名作曲家、钢琴家塔涅耶夫交往，他们的暧昧关系保持的时间相当长久，这让托尔斯泰极其痛苦，使作家感到惊奇的是，这件事情与几年前他所创作的《克莱采奏鸣曲》的主题——不管是有意还是无意——竟然十分相似。1896 年 5 月 16 日，托尔斯泰在日记中写道："追求没有孩子的生活使她感到难堪。"[8]夏天，他妻子记述了在音乐演奏家身边所体验到的共同的"幸福"感[9]。值得注意的是，这一时期作家在尽力寻找解决冲突的办法，不仅与中篇小说(指《克莱采奏鸣曲》)提出的解决办法不同，而且，不管多么奇怪，在艺术上要做到有理有据。11 月 22 日，他记录了一个新的情节，"妻子背叛了热

情的、生性嫉妒的丈夫:他的痛苦、斗争和宽恕的快乐"(纪念版,第53卷,12页)。然而,这种办法看来很难奏效。于是,由此产生了一种愿望,那就是"摆脱这种令人讨厌的、有损尊严的生活",躲避开"妻子侮辱人的荒唐行为",他在下一年即1897年1月15日的笔记中这样写道。这一时期,他开始为戏剧创作寻找情节和典型人物(纪念版,第53卷,132、142页)。7月16日写下了一个情节,"一个充满激情的年轻人爱一个精神病态的女人"(纪念版,第53卷,148页)。在这一背景下,对吉梅尔夫妇案件的审判(1897年12月初)——这被认为是创作《活尸》(1900)的一种诱因——可以说是极为偶然的事件,它为作家提供了诉讼机会,这样就使令他焦虑不安的冲突客观化,并因此而得以解决。1900年8月,日记中既有关于创作戏剧的记事,同时也有托尔斯泰对自己在家庭中的处境、对妻子行为的"还是那样的考验和还是那样的实际情况",以及对离家出走这种诱惑"挥之不去"的思考(纪念版,54卷,35页)。

托尔斯泰的"生活"与创作的这种关系,起码在令我们感兴趣的这一时期是完全合乎规律的,日记中比较早一点1893年5月5日的记事就证明了这一点,"戏剧艺术作品最鲜明地体现着一切艺术的本质,那就是表现性格不同和景况迥异的人,并把问题摆在他们面前,将他们置于必须解决生活中尚未解决的问题的情境之中,迫使他们行动起来,权衡思考,以便知道该如何解决这一问题。这就是实验室里的试验……"(纪念版,第52卷,78页)。由此可以看到,第一,90年代作家倾心戏剧形式的天性这在他的叙事文学中也体现出来,同时也可以看到,托尔斯泰为别人涉及莎士比亚的作品写一篇普通的序言突然扩展成长篇论文的原因。第二,戏剧形式和作家在这十几年中对家庭和性问题的凝神关注,显然存在着内在联系(在莎士比亚所有作品中,他恰恰特别重视《李尔王》决非偶然)。

1889—1891年,《克莱采奏鸣曲》和《恶魔》竣稿,两部作品从不同的观点阐明了"性的交往"(作者术语)和婚姻问题。也就是在这一时期,作家开始了《复活》的创作:在日记中以《柯尼的故事》,即作者从柯尼那里了解到的故事形式出现,这部作品的标题本身,以及它的开场"开庭"场面,于1890年夏天才确定下来。未来的长篇小说构思的自传性质,以及在这个意义上与中篇小说《恶魔》相近的主题,为托尔斯泰的供认所证实:他向比留科夫承认,他青年时代有两件事——按他的说法,他感到同样的可耻:第一件是"我结婚之前,与我们村的一个农妇的关系";"第二件事是我与我姑母家的女仆佳莎犯下了罪行。她是无辜的,是我引诱了她,她被赶了出去,她毁了"[10]。中篇小说《谢尔盖神父》的创作也是在1890年开始的,小说情节中的"一个阶段"——用作家的话说——"是同淫欲的斗争"。可见,上面提及的几部作品与剧本《活尸》(1900)在主题上是有联系的。

因此,90年代托尔斯泰一系列最重要的文学作品,几乎都是在这十年的初期同时构思的,个人经历是其共同的基础,主题形成了某种一致性[11]。但是,其他一些构思,有实现了的,或者没有彻底实现的,与这些作品"并不和谐"。这里首先指的是篇幅不长的中篇小说

《主人和雇工》，这篇作品是突然之间很快写成的（1894 年 9 月 6—14 日），1891 年 1 月 25 日的记事本中也没有记载它的情节（纪念版，第 52 卷，6 页）。《哈泽－穆拉特》的创作同样是突然开始的——从 1896 年 7 月 19 日记载着鞑靼花丛的日记中就能知道。这一构思也没有列入作家的计划：1895 年 3 月，托尔斯泰"打算创作"的"文学作品"的情节记事本中也没有记载这一构思（纪念版，第 53 卷，11 页）。不论就异常简洁的风格而言，还是在主题方面，两个中篇都彼此近似。完成第一篇之后，托尔斯泰很快在一封信中提出要求，"……要让瓦尼奇卡和打扫院子的人都看懂。如果做不到这一点，那就要寻思寻思，你在什么地方撒了谎"（纪念版，第 67 卷，264 页）。两部作品的基本情节不是主人公的道德堕落（"犯罪"），而是他的死亡。我们面对的是与《伊万·伊里奇之死》最相近的续篇，以及对托尔斯泰来说好像十分传统的一般性主题。如果对他来说同样是传统的家庭、婚姻主题，从《克莱采奏鸣曲》起，已将新的重点放在了性的问题上，因此，从《主人和雇工》开始，死亡主题也具有了某种新的意义。

在作家创作道路最后二十年的范围内，由于目前尚不了解的原因，出现了某种不仅彼此相容，而且相互依存的倾向。在《伊万·伊里奇之死》中，一方面提出了这样的问题：人临死之际，是什么影响他顺从于死亡？人与上帝的关系是什么样的？另一方面也提出这样的问题：什么是家庭？对一个人来说，与妻子、孩子的关系意味着什么？这些问题彼此不能分割。但是，在《克莱采奏鸣曲》或者《魔鬼》中，主要人物内心的问题不是死亡的不可避免和人面临虚无的极度紧张。在《复活》中，主人公实际上没有想到死亡；尤其令人难以置信的是，《活尸》中竟没有这样的心理问题。在这些作品中，死亡是一种象征，而不是从内部体验和展现的生活事实。相反，在《主人和雇工》或者《哈泽－穆拉特》中，家庭和家庭内部关系与其说具有具体的肉体方面的意义，不如说具有通常的意义比如价值，描写的重点不是性的问题。

罗赞诺夫就《克莱采奏鸣曲》发表见解，认为"托尔斯泰的整个文学活动围绕着'家庭'、'育儿室'、我们日常生活的'伯利恒'等内容，精细、慎审地进行排列；但无论如何是在与各各他绝对相反的方向上"。《战争与和平》的作者确实在"任何地方都没有描写过葬礼"[12]。可是，他经常描写死亡，其中也包括暴力造成的死亡，因为在这个意义上，他的活动中看来总是恰恰存在着两极：伯利恒与各各他 *[13]。然而，正是在最后二十年，这种对立性变得清晰了，不仅如此，而且这一时期还不断发生未必是偶然性的，从主题的一种综合向另一种综合的转变。如果说 19 世纪 90 年代第一种类型的情节占主要地位，即家庭和性的主题更常见，那么，20 世纪第一个十年所写的作品中，最重要的情节事件则首先说明了一个人对自

* 伯利恒与各各他，据圣经记载，伯利恒为耶苏的诞生地，各各他是耶苏被钉死在十字架上的殉难地，这两个地方是生与死的象征。——译者注。

己的或者他人的死亡的态度，以及对自己的或者他人的权力的态度。而且，权力和死亡是有内在联系的，虽说并不总是很明显。比如《舞会之后》、《亚述国王伊萨哈顿》(均为1903)、《假息票》(1904)、《神意和人意》、《阿辽沙·戈尔绍克》，甚至《科尔涅依·瓦西里耶夫》(均为1905)以及《为什么》(1906)都是如此。

自然，这里说的不是两类互相孤立的作品，或者托尔斯泰创作中隔绝开来的创作方向，而是指每类作品中不同的主题占主导地位。能否从作家个人经历方面解释这种变化呢？比如说他的注意力从充满矛盾的家庭关系转向社会政治生活中的事件和问题？须知，20世纪最初十年充满了很多这样的事件和问题（不妨回忆一下日俄战争和1905—1907年革命)，而且其中有些事件还涉及到他个人，比如东正教最高会议决定把托尔斯泰革除教会(1901)[14]。但是，为了正确判断这类事件和事实对作家的作品所产生的影响的性质，必须考虑到他的创作意识的特点。1891年关于参加赈济饥民的一封信能说明问题，“我现在谈饥荒问题，但根本不是饥荒问题，而是我们与兄弟隔绝开来所造成的罪孽”(纪念版，第66卷，42页)。在托尔斯泰心目中，革命——尽管他完全不能接受暴力——是令人信服的征兆，它预示着虽然痛苦，但将来是有益的“世界复兴”(他将这次革命与分娩作了比较)。正像这一时期的信件和日记所证实的那样，他对革命作出这种评价的原因之一，就是希望将来全面“消灭国家政权”，代之以非国家形式的有人性的“社团”(纪念版，第89卷，748页；第76卷，73、88、143、186页)。正是在这一时期，托尔斯泰认定，“对国家和政权的否定态度”早在写《战争与和平》的时候就在他心中形成了，“而且强烈到不能再强烈的程度，因而只好说个明白”(纪念版，第76卷，157页)。

所有提到的事件，以及意义上类似的事件——因由于印刷和传播作家被查禁的作品经常引起冲突，他对大量报道死刑和绞刑的消息的反应，包括那篇著名的文章《我不能沉默》(1908)，他的同时代人对这些问题的反应，我们要指出，在托尔斯泰家中，关于允许死刑问题的讨论曾经变成一场激烈的争吵——不能不促使他“表明”对国家和政权的态度。比如1902年作家那场重病，可能也是由这样的处境和心情促成的，以致于社会上很多人以为他快要死了，直至当局针对这一事件向一些官员下达了特别指令。

《哈泽－穆拉特》的构思恰好在此时(1903年5月)得以最终“明确下来”，当作者“理解了尼古拉·巴甫洛维奇”，同时顺便完成了有关该人物的一章，以作为“我对政权理解的例证”，并且产生了“描写舞会和列队鞭笞的小说”这一情节的最初构思(纪念版，第54卷，173、177页)。而在这一年的12月末，当托尔斯泰“还满怀对自己的中篇小说，尤其是对尼古拉一世的个性的兴趣”的时候，论文《“共同的要求”：论国家政权》[15]竣稿。创作中篇小说《为什么》(1906年2—3月)的同时，托尔斯泰又着手写关于权力的专论(纪念版，第55卷，189—193页)，大概因此才于6月请求把克鲁泡特金的《国家及其在历史上的作用》一书寄给他[16]。

当然，我们区分的两类恰好与作家的生平事件联系在一起的作品具有共同的基础：即托尔斯泰对宗教的探索。探索的结果就是他去世前从家中出走。当他的心中，按布尔加科夫的话说，"最后命令似的响起了这样的声音：超越自我（transcende te ipsum），摆脱自我，于是，他听从这种召唤，冲出最有诱惑力的世界，奔向平民化和最后的寂静……"[17] 从这一观点来看，他的出走，众所周知，是与访问奥普亭隐修院（1910 年 10 月 28 日）同时发生的，这一事实是意味深长的；而作家上一次到那里是在 1890 年，也就是说，这些事件好像是围绕着托尔斯泰最后二十年的创作生活发生的。

1

不仅文学作品，而且这一时期的政论也与以前不同。我们不想对托尔斯泰这一方面的创作进行一般性评述（他的政论遗产数量巨大），而是就世界观的系统性以及在创作演变的最后阶段这一系统的特点问题进行集中分析。

作为开始，我们首先分析一下论文《当代的奴隶制度》，其中作者直接援引了《那么我们应该怎么办》一书（纪念版，第 34 卷，145 页），这两篇作品之间的联系是不容否认的。"当代奴隶制度"这一说法在前一篇论文中就已出现，其基本思想——"否定暴力"，根据作家对山上训众 * 的独特解释而得出的这一观点，且始终未变。1900 年的这篇论文中所分析的一切社会经济问题，如同国家存在的权利问题一样，又提了出来，并重新加以解决。

两篇文章认为，造成贫穷或者赤贫的主要原因是城市和奢侈的存在这一事实，也就是说，存在着为满足那些寄生于别人的劳动上的富人的不正常需要所必需的社会条件。如果说在前一篇论文中谈到富人不参加体力劳动是不道德的，那么在后一篇作品中这一主题则完全缺失。当谈及个别人时，作家对妇女要求参与国家、政府以及各种"法令"事务所持的极端主义态度变为最低要求：因为他把一切都归结为不参与暴力，而且是尽可能地不参与。对文化——教会基督教、科学、教育和艺术，解决什么样的艺术是人民所需要的，而什么样的艺术是人民所"不理解"的问题的全面批判，连同托尔斯泰在道德实践上的激进观点正从后一篇社会论文中消失。

与大约十年前所写的一篇文章《我信仰什么》相比，宗教哲学论文《天国在你们心中》在内容上的改变同样是意味深长的。前一篇论文是《忏悔录》的直接继续，有着明显的忏悔特点。在文章前几页，作者比较了和那个吊死在十字架上、但还相信基督，并且能得到超生的强盗（如同《假息票》中杀人犯斯捷潘·别拉盖尤什金所做的那样）。比较的意义在于：信仰——从作者的观点来看——可以战胜死亡，也就是说，只要找到死亡都不能毁灭的人生

---

*．见《新约·马太福音》第 5 章。——译者注

使命,就可以克服死亡的恐惧。《天国在你们心中》提出的主要任务是批判"教会的信仰",让读者了解作者前一部书出版之后所得出的新的论断和结论(纪念版,第28卷,1—2页)。就其叙述形式来看,后一篇论文与其说是忏悔,不如说更近似说教。真理——对信教的人来说,其根源是在人生的彼岸——在前一篇被审查的文章中明显地被展示给面临死亡的人的真理所置换。这样一来,宗教道德的本体论基础丧失了,从而任何道德原则的真实性标准也随之丧失,而构成这些道德原则只能是个人真理与无限的、绝对的意义的相互关系。看来,除了否定基督的神性之外[18],这样做的唯一后果就是坚决抛弃了为了"善事"而进行的比如赎罪、圣礼、祈祷这类观念和行为,即所构建的道德体系的纯粹实政论的实用主义和功利主义。基督的一切学说都归结为五条道德准则,只要遵守这些道德准则,天国就能在地上实现(纪念版,第23卷,370页)。而且,同样的原因也可以解释这种观点的乌托邦极端主义。托尔斯泰将"宽恕胜于审判",即宽恕高于审判这句话的原义代之以要求废除和消灭这类法庭审判[19]。这种极端观点的另一方面就是要求弃绝个人的或者将个人融合于非个人的一切东西,因为个人的特殊生活被认为是"虚幻的"(纪念版,第23卷,385、397、398页)。

《天国在你们心中》正是从不以暴力抗恶这一问题开始的,而同"教会信仰"的争论则是在与"圣礼"对立和实行"善事"的基础上进行的。对国家的批判不仅保留着,而且更加全面、具体:以托尔斯泰的观点来看,构成普遍欺骗和暴力的组织体系的一切国家制度都要受到无情的否定。不过,在这些坚定不移的观点衬托下,与前一篇文章的深刻差别更清晰可见。

第一,值得注意的是对不抗恶问题完全不同的解释。在这里,它是与人的见识的局限性联系在一起的(就像1886年的一篇不长的中篇小说《教子》中所表现的那样):"在用暴力反抗尚未发生的恶时,永远不会知道什么恶更大——是我的暴力之恶呢,还是我想维护的东西之恶呢?"此外,"……当一些人认为是恶,而另一些人认为善,或者相反的时候,用什么方法解决人们的冲突呢?"所以,应该或者找到一种"可信的、没有争议的标准",或者"不以暴抗恶"(纪念版,第28卷,29—33页)。

第二,托尔斯泰提出了三个等级的基本"人生观","第一等级是个人的或者动物性的,第二等级是社会的或者异教的,第三等级是世界的或者神的"(纪念版,第28卷,69页。参阅短篇小说《神意和人意》中的人物体系)。这种等级是建立在向无止境迈进的思想上;因此,任何一种人生观的真实性"标准"都是与明显地超出人的见识界限的生活规划相关。

第三,在此基础上,宣称是基督教实质的已不是山上训众所讲的某一条准则,而是对"全面的、无止境的至善至美"的追求,对"将自己的意志与神的意志融为一体"的追求,同时,这种追求本身"将会不断地提高人们的福祉",虽然它的目标"永远不会达到",因为,达到这一目标"就是要消灭我们所知道的那种生活"。这种思想在《克莱采奏鸣曲》中就已形

成，意味着放弃对生活的肤浅的实证主义的理解，而赞成生活的两面性观点，这种观点与人自身的不可消除的二重性观念自然而然地结合在一起，"基督承认构成人的生命的两种永恒的、不灭的力量：动物本性的力量和上帝子民意识的力量"（纪念版，第28卷，77—78页）。

第四，对人的本性的这种解释将相当清醒的"现实主义"，即清楚地意识到理想是无法实现的与人的内心的无限性特点，以及通过无限扩大爱的范围而达到与上帝联系的内在性，也可以说是隐秘性特点结合起来。当然，这意味着对个人的另一种更高的评价，对个人就不能再像以前那样要求无条件地放弃"自己的"而维护"公共的"。要知道，爱的对象"就在自身、就在自己个人，但却是神性的个人身上……"（纪念版，第28卷，84页）。由此就产生了对家庭"自然的"爱与对不可能"体验任何真挚情感"的"虚构"国家的对比，这种对比对后来的《哈泽－穆拉特》有重要意义。对一个基督教徒来说，履行对这个"虚构物"的某些义务，"就如同受雇于主人的雇工同时答应完成别人吩咐他做的所有事情"（纪念版，第28卷，168页）一样。

第五，要求遵守道德"准则"让位给不可能实现的理想与现实生活的可能性之间的妥协。托尔斯泰强调，不应该把"理想的旨意""当作准则"，因为追求这种准则"就会使人偏离摆脱动物性状态，而在生活中尽可能地向神性状态迈进的人生方向"。所以，以前被宣称为是基督教的主要表现形式的那五条训诫，现在仅仅认为是"在实现理想的过程中完全可以不往下滑"那样一级阶梯（纪念版，第28卷，78、80页）。

最后，正是在个人，在其本人的精神资源中发现了变革社会制度的可能性。因为这种变革可能是真理从一个人向另一个人传播的结果，这样，就会产生"相当大部分人的精神合力"（纪念版，第28卷，199、204页）。这种交往的历史作用的思想（顺便指出，"合力"的概念在《战争与和平》中就已出现，不过是在另一种实际意义上），如以后我们所见，为《复活》的情节结构做了铺垫。

不能认为所显示出的区别就证明托尔斯泰已彻底转向对其宗教哲学的基本问题进行新的阐释上。例如，《天国在你们心中》完稿之后所写的《因果报应》（1894）中就谈到，"生活只在于弃绝个人"，因为"认为自己是一个单独的人是一种欺骗"，但是在这篇作品中提出了关于"个人努力"具有决定意义的新思想。我们所看到的仍然是两篇有区别的论文所显示出的矛盾：托尔斯泰在其"理性意识"学说中在个性的与无个性的理解之间无疑多少有些摇摆不定[20]。如果这种矛盾与这篇文学作品的结构看来完全有机地协调一致，那么纯理性的有序思想体现对于他来说必然是片面的。完成《天国在你们心中》之后，托尔斯泰之所以放弃了长篇宗教哲学论文体裁，可以从这里得到解释。

托尔斯泰的哲学美学既不能认为是其文学批评的简单论据，同样也不能认为是其宗教哲学的道德准则在文学创作领域里的简单移植[21]。其基础无疑是试图对作家的宗教政论

和本人的文学处理方法，与同样十分重要的人生问题相抵触进行反省。据了解，还未曾从这一角度来研究这一问题。在专题论文《什么是艺术》(1897)的杀青阶段，托尔斯泰已十分清楚，他的这篇政论的逻辑体系基础不能适应和表达他的基督教观点中关于生活的很有分量的奇谈怪论："人身上存在着动物性的东西，只有动物性那不是人的生活"，但是，"只按照上帝的意志生活，也不是人的生活"(纪念版，第28卷，79页)。所以，呈现在托尔斯泰的美学中的解决人生问题的艺术途径是如此明显地呈现出非理性、情感－直觉的特点。

问题是要承认艺术是宗教意识的表现形式——与政论同样"合法的"和有效的形式，如果说不是那么高效，但也不能违背生活本身难以置信的矛盾性。既然现代艺术往往根本不表现宗教内容，那么必须阐明现有的和历史上应有的这种不一致。在托尔斯泰看来，偏离准则发生在文艺复兴时代，那时先前的全民宗教信仰已经丧失。由此就找到了莎士比亚"不合艺术要求"的证据，这些证据甚至连与"莎士比亚狂"作斗争的人士，如肖伯纳都感到恼火[22]。由此也产生了艺术活动必然回归其真正使命的思想，由于这种思想而最终形成了托尔斯泰的文学批评对待现代艺术的明显的标准化态度。

托尔斯泰把艺术解释为"人们交往的一种工具"，其作用是建筑在"人具有以情感感染他人的能力"的基础上，即把艺术与政论紧密联系起来(纪念版，第30卷，63—64页)，同时他并不认为艺术是情感的直接表现。相反，他强调艺术表现在这一方面的模仿性和艺术形式的独特性："唤起自身偶尔体验到的情感，之后再借助于行动、线条、色彩、声音、形象，将这种情感表达出来，让别人也体验到同样的情感——这就是艺术活动"(纪念版，第30卷，65页，着重号为本章作者所加)。

"偶尔体验到的情感"与其特殊的表达方式的相互关系是怎样的呢？为什么不能随便使用语言而必须要通过"用语言表现"的"形象"来表达这种情感呢？如果这里说的不是直接的自我表现，那么如何将习惯上再现的总体感受与"艺术家本人所体验的那种情感"区别开来呢？

托尔斯泰认为，外在的艺术形式的一致性是评价艺术优点的可信标准，"现在的艺术作品中——诗歌、戏剧、绘画、歌曲、交响乐——不可能从其位置抽掉一句诗、一场戏、一个人物、一个节拍而不破坏作品的整体意义的……"(纪念版，第30卷，131页)。然而，源于宗教意识的那些情感的表达与"行动、线条、色彩、声音、形象"的某种体系不存在必然的联系。所以，对艺术的一致性问题，允许有完全不同的、"纯粹思想内容方面"的态度。在评论莫泊桑的文章时所下的著名定义中表现了这种态度，"……将任何一部艺术作品连结为一个整体，并因此而产生反映生活的幻象的粘合剂不是人物与环境的一致，而是作者对事物的独特的道德态度的一致"(纪念版，第30卷，18—19页)。但是，从这一观点来看，如果"抽掉"一个人物或者一种环境，那么可能不会因为这类"小小的变动"，而使"作者对事物



的道德态度"受到损害。

将内容和形式明显分开来的这种新的作品概念，与托尔斯泰关于《安娜·卡列尼娜》而给斯塔拉霍夫的那封著名的信（1876年4月23—26日）中所表达的"错综复杂的粘合力"思想有着明显的区别。那里认为，各种不同的思想、"人物和情势的相互关系（粘合力）"是表达作者构思和意思的唯一相应的方法。但是全部问题在于，那时"人物和情势"对于托尔斯泰来说具有独立的价值：还保留着要使读者无意中"热爱生活"的意图。放弃把作品解释为独立世界和完整意思的说法是与把主人公作为特别的精神立场的体现者这一重要意义的丧失有关系的。"艺术家不论描写什么：圣贤、强盗、帝王、仆役——我们探索和看到的仅仅是艺术家本人的心灵"（纪念版，第30卷，72页）。

与此同时，托尔斯泰思维中美学的"美"和道德的冲突加剧和激化了。美仅仅与生活的"动物性"方面联系在一起，而善则等同于超出生活界限、力求接近上帝的渴望："善是我们生活的永恒的、崇高的目标。"从生活的界限以外，从主人公本人原则上难以理解的观点来看，也就是说，从仿佛已达到的目标来看，主人公的人生观点就是作者立场的特权。然而托尔斯泰认为这种立场是道德性的，而人对生活的物质天然的方面的狭隘兴趣，即热爱生活的主人公的观点在他看来则属于美学性的。主人公转向另一种立场只能从死亡的不可避免性的角度来加以揭示，不然就干脆在死亡的边缘上来表现。因此，从《克莱采奏鸣曲》开始，就必然对人对生活的美学态度进行谴责；因此，也就产生了将道德原则作为与生活对立的、生活之外的，即直接来自作者的观点纳入生活的愿望。

我们分析托尔斯泰的美学观点，一方面是将美学与作家的宗教哲学联系起来，另一方面与他的文学创作联系起来。其实这里所谈的是托尔斯泰的"独白说"，借用巴赫金的著名术语的宗教哲学基础。我们强调，在这种情况下，始终指的是托尔斯泰的创作理论，这种创作理论与他的艺术实践，特别是后来的艺术实践，远非总是完全一致的。至于托尔斯泰在专题论文《什么是艺术》中对某些具体艺术现象——从莎士比亚开始到现代艺术止——的评价问题则是另一回事。在这方面是与一些社会政治问题的文章和论文的主题相呼应的。

对于托尔斯泰90年代的文学作品来说，从《克莱采奏鸣曲》到《复活》，艺术和道德堕落问题的伴生现象是很典型的。在《复活》中，在西伯利亚一位将军的午宴上，女主人与以前的局长因为犯了法律第995条所列罪行而被驱逐出彼得堡，联手演奏了"他们以前用功练习过的贝多芬《第五交响乐》"。托尔斯泰的这部作品仿佛以此表明，作品本身在道德方面更"纯洁"，较之他一般所理解的艺术更有意义。但是在《哈泽－穆拉特》的行文中却与此相反，托尔斯泰仅限于提及梯弗利斯的意大利歌剧和彼得堡的芭蕾舞，认为无需对后一种情况下拟定的音乐与肉欲的关系问题加以展开。看来，在作品中当人走向死亡之路成为描写的主要对象，而从每个人面临末日的角度评价生活成为艺术的任务的时候，作品才从严格的道德自我监督下摆脱出来。

托尔斯泰的所有艺术探索及答案直接纳入其宗教哲学自觉的过程，这表现在，他不仅是事后明了，而且深刻预感到了长篇小说《复活》的转折意义。经常被引用的1891年1月25日的日记证明了这一点，"要是能写一部有强烈气息的[23]长篇小说，用现在对事物的看法来阐释，那该多好"，还要把"除了亚历山大一世和士兵以外的一切如强盗、柯尼的故事、谢尔盖神父，甚至移民、克莱采奏鸣曲、教育，还有米塔莎、疯人日记、虚无主义者……"都包罗进去。这里不能不注意到史诗性综合的思想，但是，对发生在十多年以前的从作家本人的观点来看那一有趣的事实——处于"无意识创作"和开始于1891年的新时期之间的某个特殊阶段，却没有给予应有的关注。"是的，现在开始并完成长篇小说有这样的意义。从前我早期的长篇小说是无意识创作，从《安娜·卡列尼娜》起，好像有十多年，我分解、分离、分析，现在我知道，我可以把一切混合在一起，并且在这种混合之中进行创作"（纪念版，第52卷，第6页）。

2

现在我们来分析上面所确定的作家两组作品中的第一组。一般认为，如布尔加科夫早就说过，中篇小说《魔鬼》与《克莱采奏鸣曲》的关系是"自我批评"[24]。为了验证这种假设，不必从主题或者思想入手，而是从评述每篇小说明显的形式特点入手[25]。

《克莱采奏鸣曲》基本上是主要人物波兹内舍夫对偶然的旅伴主要的故事讲述人的自白式叙述，在车厢里关于爱情和婚姻的争论成为自我揭露的缘由。换言之，自白在这里实际是展开的对白，同时也是有利于对所讨论的问题的一种观点的论据。这论据就是主人公的全部经历，它完全出自他自己的话语和见识。可见诠释的主要任务在于指出主人公见识的界限，思考他的观点和其他观点的关系。

作品结构的第二个本质特点是，在这种场合，自白就是关于惨剧、杀人的故事，因此，所反映的只是从故事的最后事变的唯一性和不可挽救性的角度展现出来的真相。由此揭示了注定的悲剧性结局的动因，就是说，各种凑合在一起的偶然性不可避免的作用。顺便指出，从波兹内舍夫的观点来看，演奏《克莱采奏鸣曲》所具有的特殊意义也属于此类巧合之列。由此也就有了主人公自白中自责、忏悔、希望宽恕与说教和揭露别人之意图的相互结合。

结构上的第三个特点是作品贯彻始终的两面性。波兹内舍夫所讲的事件与叙述本身这一件事在自白中自始至终平行展开，并且经常指出时间的进程和故事所发生的环境的变化。与此同时，叙述的基本条件仍然保留着：这就是有着固定不变的内部装饰的比较封闭的空间，它将旅行时间同样比较短暂的各种人物联系起来，并且在此时间内消除了通常的社会壁垒，在读者的意识中出现了某种类似舞台的东西。这表现在不仅采用了"戏剧性"

的对话形式，而且还采用了故事叙述者、后来是波兹内舍夫的经历的作者的话语，他的话有时具有戏剧情景说明的性质。

波兹内舍夫的经历的内容是一场家庭悲剧，悲剧是在总共只有两三个主要人物（如果不算以前的经历和杀人之前离开莫斯科）参与下和几乎不变的、时间和空间有限的条件下，即他家中，展开的，实际上与叙述的"舞台"环境完全一样。与这场悲剧相适应的还有解释过去几个决定性时刻所采用的手法，那时讲述者与"当时的"本人融为一体到了如此程度，以至于回忆实际上已经消失不见了。在这种情况下出现了一系列"场景"，但在总体上，"内部的"叙述形式还是传统上的平铺直叙，它的依据恰恰建立在叙述事物与实施叙述的现实之间暂时的距离之上。

建筑在描写的两面性基础上的"道德"与"戏剧"原则的这种矛盾的意义和作用何在呢？戏剧的任务是将读者－观众引入富有诗意的"侦查"和"审判"过程，这一过程是以所谓的净化而完成的。戏剧的目的不是完全从外部宣布的、因此容易作出的裁决，而是要听众－观众深入地、直接地、满怀热情地共同参与到主人公的惨剧中去。这样的共同参与仿佛破坏了由舞台所标示的距离，中篇小说的结尾即如此。

"'再见，'我向他伸出手去，说道。

他也向我伸出手，微微一笑，但是笑得如此凄惻，使我不禁想哭。

'嗯，请原谅'，他重复了一遍他在结束整个故事时所说的那句话"[26]。

但是，这种结尾与波兹内舍夫的故事最初的立场有一定的矛盾。要求他自我净化和归根结底希望得到宽恕，这在一开始就远非毫无疑义。因此才十分明确表明，他是如何力求找到让读者对由于所经历的这场惨剧而获得的最终的、有普遍意义的真理感到信服的说法，"是啊，这是确实的，我懂得大家还不会很快懂得的道理"（XII，169）。在这样的上下文中，显而易见，既有自我揭露，同时也有对仅仅能自我表白的明显不满。只是在波兹内舍夫的故事的中间部分，他心中才出现了明确的自责语气。结尾时，主人公才说到了只有在棺材旁才开始出现的豁然醒悟；这些话反映了他的遭遇所具有的真正的、没有确切表达出来的真理："没有经历过这种事的人就没法明白……"（XII，211）

如此，就存在着这样的矛盾：一方面是使自己的故事服从于一定的"思想任务"的"作者"波兹内舍夫的观点，另一方面是作品的真正作者的观点，是他设置了主人公的自白，以此最终确立忏悔的、"悲剧性"的意义，而非波兹内舍夫的经历本身和他对这场经历的叙述的说教、揭露意义[27]。但是从这里可以看到，主人公解决的是婚姻和性的问题，而对于作者来说却是主人公对崇高真理的态度问题。

如果不考虑我们所指出的作品形式的互相联系的特点，那就可能形成这样的印象，认为《克莱采奏鸣曲》是以小说的形式表达了作者对迫切生活问题的现成答案。波兹内舍夫是作者的自我变异，而讲述的经历以及讲述的情况则是作者道德说教的合适理由和描写

它的合适手段。但是，坚持这样的立场，波兹内舍夫作为出场人物无论如何也不能与作为思想家的波兹内舍夫结合起来，因为在前者身上"没有任何非常特别的、超越平常人的突出才干"[28]。

实际上，在所描写的那场争论的情境中，波兹内舍夫的思想立场在很多方面还是很独特的。只是这个人物在评价夫妻生活形式时，将其与有些人的婚姻对立起来，他们"把婚姻看作是某种神秘的事，看作是一种在上帝面前必须履行的圣礼"，也就是说，他以历史的态度对待所讨论的现象（在这段对白前后文中提到了《治家格言》）。关于人类可能会因为宣传节欲而绝种的反对意见，引起了他对生命及其目的的二律背反的哲学的议论，并还引用"叔本华、哈特曼以及所有的佛教徒"作为根据。消灭各种情欲就会把人类联合起来，也就是说，"人类的目的就会达到，那人类也就无需再活下去了"；所以"现在"必须使"通过节欲和保持贞洁而达到的善的理想"与生活协调起来。为此，肉欲之爱就充当了"急救阀"：因为有"可能在下一代达到目的"（Ⅻ，158）。

但是，这个人物的精神水平的特殊性表现在他对本人生活的所有事实和事件，而不仅仅是一般的思想的特有感悟。鉴于亲身经历的情况，波兹内舍夫表达了"急救阀"的想法："假如那个急救阀对我是敞开的……那么我就不会自作多情，而这一切也就不会发生了。"另一种想法——没有肉欲人们既不会死，也不会永生——反映在下面他对妻子的思考中，"要知道，倘若她完全是个动物，她也就不会痛苦了，倘若她完全是个人，她就会相信上帝……"（Ⅻ，172）。甚至连他对人们的共同生活的末日论态度也可以理解为对本人生活的这种态度的外延。所以，不应该说波兹内舍夫是思想家的功能与通常的情节功能的结合，而应该说主人公此时的行为是他自身写照的影像，主人公的自我意识，特别是他的思想则是作者的影像。

众所周知，对主人公－思想家的此类艺术设置是陀思妥耶夫斯基作品的特点。其主题的引人注目之处首先在于对围绕着主人公的故事的外部叙述条件，包括交往和争论的心理描写。作为起始情境的车厢里的谈话见长篇小说《白痴》的开篇，以及陀思妥耶夫斯基典型的兼有主人公追求先知角色的忏悔故事即如此。同时我们也注意到这一故事的基本功能是自我意识的活动和在棺材旁——作为消除了过去和现在的界线的情境——弄清"最终真理"的这一特殊时刻（见《温顺的女人》）[29]。显然，在对犯罪主题及心理的处理上也存在着这种密切的联系。主人公意识到杀人原因的多种可能性，仿佛因为他指出了其家庭生活不可改变的危机状态而取消了。在事件的进程中，显示出偶然巧合的命定作用和这样的情势：主人公仿佛违反自己的意志，有时在如同魔鬼般的某种外力的影响下行动。接下来，杀人的念头好像是自杀思想的奇怪的"孪生兄弟"，而尚未实施的犯罪也因为"惩罚"而突然改变，而且这整个错综复杂的感受充满了疯狂的动机，"这已经是完完全全的疯狂了"（Ⅻ，186、198—201）。不难发现，我们挑选的情节与《罪与罚》相似。尤其重要的事实是，托尔斯

泰专门强调杀人那一时刻的完整的"意识世界",在那种情况下,正如关于拉斯柯尔尼科夫所说的:"他的理智仿佛刹那间昏乱起来。"

如果说《伊万·伊里奇之死》以前所未有的感人力量表现了一个人濒临死亡时的心境,那么在这里则以类似的方式体验了他人的死亡。注意到这种情况,就可以评估托尔斯泰的艺术体系偏向陀斯妥耶夫斯基方面的程度,如果可以这样说的话。在这两种情况下,感情的最后的表达都变成了同样的喊声:"'呜!呜!呜!'他失声叫了几下,就不出声了。"巴赫金写道,托尔斯泰描写死亡的癖好"不仅来自外部,而且来自内部,也就是说,来自一个将死的人的意识本身,几乎就像这种意识的实际情况。死亡令他感兴趣是因为自己,即因为死者本人,而不是因为其他人,因为剩下的那些人";在陀思妥耶夫斯基那里,总是"别人在观看垂死挣扎和死亡"[30]。然而在《克莱采奏鸣曲》中,我们看到的恰好是后一种情况:"直到我看到她死后的脸相时,我才明白我所做的一切。我终于明白了,是我杀死了她,由于我的所作所为,她本来是个能够动弹的、有暖气的活人,现在却变成了不能动弹的、蜡黄的、冰冷的一具尸体,这是无论何时何地,使用何种方式都不能挽回的了"(XII,211)。

然而,托尔斯泰对死亡的这种非同寻常的描写,显然与他非常自然地把生命与肉体视为同一的观念直接相关,而且,中篇小说集整体上集中于与人的肉体生活有关的主题,但不是个人的肉体生活,而主要的是种族的生活:在这种情况下,小说集中在性爱及其作用、婚前的贞洁和因为婚姻而丧失贞洁、为了家庭的道德氛围而生孩子、嫉妒的天性以及战胜它的可能性等诸如此类的主题上。

对作家来说,对这些主题更为传统的阐释表现在未完成的中篇小说《魔鬼》中。这篇作品,如同《克莱采奏鸣曲》,开篇是引自《马太福音》关于妇女情欲的题词,其主人公同样没有克服这种情欲对人的影响而开始怀疑可能是魔鬼的意志,从中我们看到了完全不同的艺术表现方法。不是回顾,而是说明;不是自我揭露,而是外部视角占优势的生平叙述。随着情节的发展,偏离"正常的"传记逻辑的势头逐步聚积,此时,如波兹内舍夫的经历那样,从一开始就形成了可能引起爆发的"不正常的"情势,这种情势后来只是在非常事件中才暴露出来。

现在我们可以看到,在波兹内舍夫的家庭悲剧中,表现出来的男女关系的类型——仅从他本人的观点来看——是现代婚姻有点像主人公由于涉足妓院而首次了解的"不正常的规则"的唯一可能的基础。波兹内舍夫把这样理解的两性关系真相与文学谎言——小说对立起来,在那些作品里"都不厌其详地描写男女主人公们的感情、池塘、花丛","描写对某个少女的伟大的爱",却"一点也不写这个风流人物以前干过什么,只字不提他出入妓院,只字不提那些女仆、厨娘和别人的妻子"(XII,148)。将那些小说(首先是屠格涅夫的小说)与"低级的"社会真实加以对比,并且随即对其他"不登大雅之堂"的小说的真实性表示了可能是经过确切考证的正面评价[31],也就是通过主人公之口进行的文学争论——所有这

些对于托尔斯泰来说都是罕见的现象。但是，这类争论却是陀思妥耶夫斯基的作品的特点之一。下面一段文字会让细心的读者理解为是针对这位作者的，"记得有一次我感到很痛苦，就因为我没有来得及付钱给一个大概爱上了我，并且委身于我的女人。直到后来，我把钱寄给了她，以此表示我在道义上与她毫无瓜葛之后，我才感到心安"(Ⅻ,143)。我们"所引用"的《地下室手记》的情节证明，"跟一个女人发生了肉体关系，而又极力想摆脱对这个女人的道义上的关系"，对于波兹内舍夫来说，根本不是绝对必须的，而是他自己的选择(顺便指出，主人公关于生活及其目的的二律背反的思想与陀思妥耶夫斯基的同一中篇小说有一致之处——我们强调的是忏悔形式！这篇小说中断言，"人类所追求的在人世间的全部目的可能只是在于实现的过程这种不间断性，换句话说，在于生活本身，而不仅仅在于自然应该成为死亡原则的所谓目的")[32]。

所以，争论中的观点之一——那位"面容疲惫"、有自由思想的太太，认为"没有爱情的婚姻不是婚姻"，她的观点，还保持着分量(作品中的主人公仿佛在跟她进行争辩)。中篇小说《魔鬼》在很大程度上是作为一种思想考验而创作的，考验那"与所有的其他人都不相同的一男一女"(那位太太给爱情下的定义就是这样)，这种"长久的、有时是终身不渝的"挚爱，按照令听者吃惊的波兹内舍夫的意思，"只有小说里才有，现实生活中则从来没有"。

实际上，作为男女之间这种关系的现实可能性的证据，看来不仅是叶夫根尼·伊尔捷涅夫的婚姻，而且，不管多么奇怪，同时还有破坏这一婚姻的他与农妇斯捷潘妮达的不正当的关系。然而两者——毫无疑问都有其特殊性——都是有缺损的。主人公与丽莎在精神上的亲近，按作者的意思，是维持在妇女将自己融于他人、甚至不要求回报的自我牺牲精神的特有天性上的。在这个意义上，他们的彼此关系已经失去了真正的相互性。同时，当男主人公在与斯捷潘妮达幽会时，体验到的正是对这个固定的女人的最强烈的肉欲(因此在小说中就不会谈到波兹内舍夫所喜爱的"猪狗行为"的话题)，但在一次例行的幽会之后，他又轻易地把她忘掉了。

《魔鬼》情节发展的源泉不是那种建筑在"精神一致基础上的"理想的、但却是虚构的爱情与唯一真实的、但却是波兹内舍夫与"太太"争论中谈到的那种"动物性"的爱情之间的矛盾[33]。这里出现了对主人公说来两种同样现实而又同样不需要的爱情形式的互不两立。从作者的观点来看，显然是在对同一女人的感情上，两种爱情形式的和谐结合才是理想的。丽莎不能唤起伊尔捷涅夫的肉欲，就其本性来说，这种欲望是爱情所必须的。丽莎的肖像就表明了这一点，而且她自己也没有感受到对他的这种强烈情感。可是，斯捷潘妮达当然也没有使他得到"与所爱的女人交往所感到的主要魅力"，即对亲爱的人的"心灵的洞察能力"(Ⅻ,144)。结果，主人公处于"道德高尚的"婚姻与"不道德的"男女关系之间，他首先是个异己的、承担爱情责任的消极对象(因此强调，丽莎的嫉妒是"对他们的幸福的威胁")，而在婚外恋中他却是积极的，在这个意义上也是自由的，在矛盾中仿佛快要爆炸了。

矛盾冲突的明显的斧凿痕迹和人为设置，妨碍了读者分享主人公对仿佛是各种情况的注定巧合而发生的一切，以及带来严重后果的僵局所作的评价。托尔斯泰动摇于两种结尾之间：杀死斯捷潘妮达或者主人公自杀，所以他必定要在两者之间加入有关伊尔捷涅夫可能精神失常的说法的专门议论。如果在这种情况下，作者感到必须为主人公有权造成事件的悲惨景象找到某种理由，因为描写的主要对象绝不是他的自我意识，那么，《克莱采奏鸣曲》从作者的观点来看则相反，如"后记"所证明的那样，要求补充说明作者本人对所涉及的问题的意见，因为在小说中，甚至事件的"最终意义"也是在主人公见识之内表达出来的。

中篇小说《谢尔盖神父》在个人经历的客观叙述的表现方式上与《魔鬼》近似，但是，在这种情况下，展现在我们面前的不是主人公经历中的某个危机事件，而是内心对人生道路的完整追寻。斯捷潘·卡萨茨基公爵整个人生经历充满危机，其极点是与未婚妻断绝关系、退职和出家，而后来离开修道室以及与帕申卡相遇，则是意味着始终在寻求个人生活与绝对的道德真理，即上帝之间的和谐。关于主人公的家庭和退职前的种种故事，只是以前的经历。小说最后两段具有结尾功能，这里宣布他找到了最后的精神自觉的说词——"上帝的奴仆"。

摇摆不定的情节建立在相反对称的原则上：出走——诱惑；堕落——出走。同时整体上它又具有环形结构：离开尘世和起初入修道院，后来又"在隐居修道中"变为回归尘世。由于这种结构，就凸显出两个情节高峰，它们的相互关系应该能阐明情节的意义。确实，那种奇怪的逻辑能说明什么呢？按照这一逻辑，"美男子"、年纪还不老的卡萨茨基面对"美人，一个离了婚的太太"，面对马科夫金娜，他"坚持"住了，可是过了七年以后，却被"一个十分白嫩、脸色苍白、身体丰满又十分矮小的姑娘"征服"了，她有一张受惊的、孩子般的脸和很诱人的女性体态"，而且"性欲很强，但智力迟钝"，这些难道是可信的吗？

在小说《谢尔盖神父》的两个中心事件的相互关系中，同一情势的两个相反的界限依次显现出来：生活与其主要意义、天性和肉体的二律背反，人渴望根据最终目的安排自己的生活，而最终目的的实现即意味着死亡。两次诱惑的情势在托尔斯泰写来都是现实主义的，但是，深入到所发生的事件的精神层面就可以赋予它以传统的象征意义。

在第一种情况下，主人公本人想起了圣安东和圣徒传，圣徒传说"魔鬼常常装扮成女人的模样"。但是，他的女客人首先急忙保证说，"我不是魔鬼……"(XII,384)。由于"探问"和洞察别人的心灵的情节，这一插曲的进一步展开加强了对事件的这种传统理解，但同时这一情节也把另一种新的意义注入到此次会面的描写中。马科夫金娜的内心独白，与某种异己的观点进行争论的强有力的声音是引人注目的，这种声音愈强烈，内心的语言愈接近表面化——从"她想"到"她说"。"充满情欲的脸"好像论战似的恰恰与祷告形成对立；她感到"他喜欢我"，同时又觉得有个人仿佛演示给"别人"看似的在与"我们女人"作对。这全都

的、似乎是唯一的"真理"淹没和压倒了另一种声音("他爱我,他喜欢我"——"是的,他喜欢我"),这声音证明对"人"是可以怀着爱心的,证明愿意成为被他如此"纯朴而高尚地",按照人的方式爱着的人(XII,387)。

谢尔盖神父面对马科夫金娜出现时的内心状态和行为取决于他试图维护正在动摇的信仰,使其免受外来的影响。但是,信仰的内在资源还没有耗尽。当他必须去,并且终归要看到她的时候,拯救他的不是理性地"效法榜样"("对,去就去,但是我要像那位神父做的那样,把一只手按在淫妇头上,另一只手放进火盆",XII,389页),而是突然而至地战胜自己肉体的决心。为了旁人的看法而砍掉手指,这种行为与谢尔盖神父起初想奉为目标的那位神父相比同样传统[34]。但是,只是在第二种情况下才有了战胜肉体和疼痛即死亡的内心准备。在某种时刻,其实并没有痛苦,而当痛苦出现时,不知为什么也并不感到可怕(试比较《伊万·伊里奇之死》,"可痛苦呢?"他问他自己……"是的,这就是它。那有什么要紧,让它去疼吧")。只有做好这种死亡的准备,才可能使人在一瞬间迸发出对兄弟般关系的真诚激情:"他抬起眼睛望着她,眼睛里闪耀着平静的快乐的光,他说……"但是,这一瞬间后,谢尔盖神父除了说"走吧"和"上帝会饶恕的"之外,已经什么也不能对"好妹妹"说了,甚至不能对"我一定改变自己的生活"回答些什么(XII,390)。

小说的第二个主要事件本身不仅与第一个事件形成对比,而且与主人公人生经历完全不同的阶段相关。这是与情势强加于他的人生角色存在着内在不相吻合的时期。此时,"他的内心生活被毁坏了,被外在的生活所代替,仿佛他被人从里向外翻了个个儿"。这种生活与所宣告的生活目的的脱节使"他在灵魂深处感到,魔鬼用为人的活动偷换了他为上帝的整个活动"(XII,392—393)。这不仅是由堕落本身这一事实,而且是由将知名的"谢尔盖神父"漫画式地描绘成治病神医的角色的事件形式决定的:玛丽娅请求用"把手按在身上"的方法治好她的病。唯一可能的出路——离去,已预先注定了,堕落之前他就长时间考虑过要离去,但是拿不定主意。

在这种情况下,可以看到,谢尔盖神父同样有"两个敌人"——"怀疑和肉欲"(按照叙述者的意思,实际上同样是魔鬼),但是在这里,它们完全与天性和肉体联系在一起。内心生活的衰退(他感到,"他心中的活命之泉在枯竭","上帝的真理之光"在熄灭)与其对所要达到的自我完善的目标的感觉有着明显的关系,"他常常觉得奇怪,这是怎么发生的:他斯捷潘·卡萨茨基居然成了一名非同凡响的神的侍者,简直成了神医。他成了这样的人,这是毫无疑问的……"(XII,399)。第二次诱惑事件的结局,如同第一次诱惑一样,也有接近死亡的动机——杀人和自杀,但是它们的作用实际上是相反的:是肉体几乎完全战胜精神的征兆,是精神死亡的现实威胁的表现。

斯捷潘·卡萨茨基从"小时候起","他的道路上所出现的一切事情上,都力求尽善尽美,作出成绩,以博得人们的夸奖和惊叹"(XII,369),这种追求和才能在他身上特别引人注

目。在这个意义上，这些变化，比如放弃宫廷里的"锦绣前程"或者以后放弃神职，并没有触及主要东西——主人公命运所赖以确立的基础。只有放弃与人的见解联系在一起的、因此可以实现的那种目标，才能从本质上改变命运。由于那个恐慌的梦和与帕申卡的见面，这种变化发生了，他明显地成了一个相反的人，"是的，对于像我这样为了人世的虚荣而活着的人来说，上帝是不存在的。但是，我要去寻找他"(Ⅻ,410)。

在《克莱采奏鸣曲》中，波兹内舍夫关于生活与其目的的二律背反的议论仅仅是在主题上与情节上有联系。而在《谢尔盖神父》中，这种矛盾却是基本的情势。它的无法解决和构成其对立的均衡状态表现在真正史诗的典型特征——主要事件的重叠和相反对称的结构原则[35]。在这种情况下，托尔斯泰在对主要人物不论是谢尔盖神父，还是帕申卡的人生经历进行象征性论述时，大家知道，他依据的是圣徒传的传统[36]。

从《克莱采奏鸣曲》的史诗戏剧结构向"纯粹的"史诗性演变——如同谢尔盖神父的经历中的某些情节——这在《魔鬼》的情节中就已存在[37]。后面两部小说中"叙述者—主人公"的相互关系就沿着这一方向变化着：在《谢尔盖神父》中，主人公更客观，而叙述者则相反，更接近作者和绝对真理。结果就出现了与我们在《克莱采奏鸣曲》中发现的那种结构形成直接对比的艺术结构。这种结构的最主要的新特点在于：由于投射出一种文学的和民间文学的古代风格，社会日常生活心理的具体性和行为、事件的可信性可以与其象征意义结合起来。虽然托尔斯泰"激变之前"的创作描写"心理过程"缺乏技巧，那么借助于这种投射，就实现了主人公内心的"深化"。这一特点——基本的情节与史诗性的展开相结合——为《复活》的结构做了铺垫；但是，长篇小说的激情恰恰在于克服了《谢尔盖神父》所特有的主人公的见识与作者洞察真理的眼力之间的距离。而且，《克莱采奏鸣曲》中，主人公与作者最大限度的接近已经实现。从这篇小说起，看来托尔斯泰已经经历了独特的"否定之否定"的道路。

* * *

在关于托尔斯泰的学术中形成了一种固定概念：认为他的描写具有两面性，而且在他的最后一部长篇小说中各个方面之间缺乏有机的联系。一方面是涅赫留朵夫与卡秋莎·玛丝洛娃的关系，道德复活和人的新生的主题；另一方面是社会现实的广阔画面，以及对社会现实的矛盾的剖析[38]。正是由于事件"背景"的扩展，众所周知，"柯尼的故事"以不同寻常的速度在修改校样的过程中很快变成了长篇小说，这种情况是符合这一概念的[39]。当然，读者的直觉捕捉的是中心人物的道德震撼，和探索与整个所描写的现实所笼罩的危机的总体状况的相互关系[40]。但是，小说在整体性上还没有得到相应的科学的理解。

将《复活》中艺术表现的个人心理和社会批判方面区分开来，仅仅是贯穿于作品整个结构的部分与总体矛盾的表面的、远非唯一的表现形式。在这种情况下，托尔斯泰追求的

正是这些对立面的综合:因为要解决这样的任务,就需要长篇小说的形式。《复活》情节是这样展开的:涅赫留朵夫的个人生活逐步将别人的和命运的所有最本质的东西纳入自己身上,所以,当命运的错误被纠正,因而主人公与展现在他面前的新世界之间的表面的、偶然的关系也变得很好的时候,涅赫留朵夫第一次意识到,他个人的经历具有了怎样的普遍的内容,他本人在怎样的程度上不再是一个个别的人。这时,精神"复活"就是一个人超越封闭、孤立的存在界限的出路。

在时间关系上,所有事件都安排在以前时期,涅赫留朵夫的青年时代和小说结尾主人公阅读福音书时所体验到的清醒和顿悟状态、展现出未来全新生活的可能性的状态之间。现在事件的时间就是危机、新生、转变发生的时间,而且,在主人公的过去,作者突出了危机、激变的因素。显然,早已指出的、对托尔斯泰来说是不寻常的基本事件的短暂性几个月是与此有关系的。由此清楚地看到,涅赫留朵夫和卡秋莎在诱惑和审判之间很长一段时间,8年的生活状况一开始是用没有任何心理细节的干巴巴的、扼要的叙述来表现的,因为平常的、即使甚至不正常的,但平静度过的生活就应该这样描写(早在《伊万·伊里奇之死》中就尝试过这种概括叙述"十分平常的人生经历"的方法)。只是后来我们才了解到车站上那个夜晚,从那时候起开始了"精神上的激变,由于这种变化她才成为现在这样的人"。但是,只有通过这样的心理细节,也就是说,通过道德悲剧的描写,"十分平常的人生经历"才能成为一个人"复活"的故事。

涅赫留朵夫与玛斯洛娃的法庭相遇,根据一些诠释者的意见,只是建立起了现在与过去的联系,而这种联系同样也表现了"社会责任感的思想"[41]。在作者的术语里,本应尽快叙述物质-肉体与精神之间暴露出来的尖锐矛盾,尽快叙述意识到对抗使人们疏离的力量的道义必要性。但是,这些姑且不论,主人公回到过去,记忆和感情使他有可能认识完全不同的、十分现实的人际关系形式。在这个意义上,对于情节结构和小说中所描写的整个世界来说,快乐的复活节晨祷一段情节具有特殊的意义[42]。

晨祷一事,按照叙述者的意思,完全表现了一种普遍法则,依照这一法则与《克莱采奏鸣曲》和《谢尔盖神父》所表现的相反,这个世界上的根本对立是可以调和的。这件事不是发生在子虚乌有的情况下,相反,发生在生活最喜庆的时刻,"男女之间的爱情总有一个时候达到顶点,到了那时候,这种爱情就没有什么自觉的、理性的成分,也没有什么肉欲的成分。这个基督复活节的夜晚,对于涅赫留朵夫来说,就是这样的时刻"(XIII,68)。当然,"自觉的理性"绝不是精神的同义词,而是它的一种极端的、最高的表现形式。关于"肉欲"和一般"肉体"的相互关系也是这样。因此,"有的时候"——不是两种或许还没有独立的因素的平衡,而多半是自然地相互渗透的时候,这就很清楚了。它们明显的一致——从涅赫留朵夫的观点来看——有两次在卡秋莎的外貌上表现出来。在第二次描写中,一系列完全是"身体的"情节("她那生满平滑发亮的黑发的小脑袋,她那件带有皱褶、严实地包紧她的苗

条身材和不高的胸脯的白色连衣裙，她脸上泛起的红晕，她那对由于一夜没有睡觉而微微斜睨的、温柔的、亮晶晶的黑眼睛”）。最后以描写互吻三次来表示祝贺时所表现出来内心的特别状态作为结束，“在她整个身体上，表现出两个主要特征：她用她那清白贞洁的爱情不仅在爱着他——这是他已经知道的，而且在爱着所有的人和所有的东西，不但是爱世界上所有美好的事物，而且还爱她刚才才吻过的那个乞丐”（XⅢ,66—68）。

相反，在“堕落”那段情节中，涅赫留朵夫身上的“动物性的”和“精神的”两种因素尖锐对立（“他身上活着的那个兽性的人，现在不但已经抬起了头……”，甚至连卡秋莎的外貌也有高尚的精神因素和低下的肉体因素的不和谐：“‘您这是在干什么呀？’她叫起来，从她的声调听起来，倒好像他打碎了一件无限珍贵的东西，无法挽回了似的。她躲开他，加快步子跑掉了”（XⅢ,70）。如果说前面所述事件——与节日实质本身完全相适应——是人的同一性力量的胜利，那么第二次，“自己的享乐，自己的幸福”压倒了一切，使涅赫留朵夫再也顾及不到“她的感情，她的生活”了[43]。

所分析的两件事的对比，按照主人公自己的理解，具有难以保持所达到的精神高度的不祥之兆：“唉，要是一切都停留在那天夜里发生的那种感情上，那多么好啊！”（XⅢ,68）。小说的基本情况就是这样：复活节晨祷事件的变化和“堕落”反映了对立因素——同一性的力量与现代生活中人们的疏离，人身上精神的与动物的本性的斗争。我们生活赖以为基础的一切原则在小说中处处都是以双重观点来表现的：既是某种公认的、通常的事物，又是人的疏离所产生的、同时又强化的这种疏离的恶。相反，小说中“复活”的整个主题是在涅赫留朵夫和卡秋莎在“基督复活节”早晨所体验那种感情的指导下进行的。

所以，情节的边缘环节也具有双重意义。小说开端一方面撕下了长年以来主人公行为的“残酷、卑鄙下流”对他隐蔽起来的“可怕帷幕”，这里所谈的当然是如《因果报应》中所说的“妨碍我们看到与我们亲近的人有着密不可分的关系”（XⅡ,291）的那种帷幕。但是，小说中也有这样的时候，此时，相反，与卡秋莎在法庭上相遇所具有的这种深刻意义却被涅赫留朵夫错认为是一种幻想。比如，在西伯利亚边区长官的午宴上，他觉得“仿佛最近一个时期他在生活中所经历的种种事情像是一场梦，如今他刚从梦中醒来，又回到了真正的现实生活”（XⅢ,477）。《复活》结尾在描写涅赫留朵夫、卡秋莎和西蒙松的相互关系时，作者的坚定信念尤其引人注目。他认为，以前人们之间一切联系的瓦解为根据“山上训众”定下的规则重新建立这些联系开辟了可能。按照叙述者的意见，凡是背离这些规则的“就是错误，立刻就会招来惩罚”（XⅢ,495）。但是，文明社会的体制又必然会造成这样的背离。

所有这些矛盾就是世界危机状态的各种不同的方面。在小说中，它表明了世界历史整整一个时期正处于结束阶段的特征。同时，它又与大自然的生活联系着：小说开始时，春天生活复苏的各种形象与涅赫留朵夫诱惑卡秋莎那个夜晚听到的令人害怕的、神秘的浮冰的声音明显地相互呼应着。各种矛盾的解决——向“人类社会的全新结构”过渡——作为

精神因素战胜“动物性”因素的公共大事，同样从社会历史的角度加以思考着。

在变化无常的危机时代，个人道德上的积极性在实现这类事件中恰好可以起到特殊的作用，改变由于人类命运的相互联系（世界上善与恶的关系）。任何一个偶然的冲动性的内心活动都可能成为它的第一动因，但是，如果这种积极性仅仅是一个人的内心活动，而不能转化为行动，那就不会对世界力量的普遍关系产生影响，相反，还要受制于它。在涅赫留朵夫与玛丝洛娃狱中第一次会见那段情节中，出现了这样一刻：他的内心生活“仿佛放在摇摆不定的天平上，只要稍稍加一点力量，天平就会往这一边或那一边歪过去”（XⅢ，171）。这种动摇与以后涅赫留朵夫内心或外在的在两个世界之间、在它们的界限上度过的整个人生经历相伴随[44]。主人公意识里两种声音进行争论或决定选择的情况反复在情节中出现。

这里也显示出情节“内在的”和“外在的”双方之间的相互联系。“摇摆不定的天平”最终还是永久地“歪向”同一边，之所以发生这种情况，是因为涅赫留朵夫从一次努力开始，从无私地想帮助卡秋莎成为“她以前那样的人”开始，他自己不知不觉越来越多地参与到各种人的命运中去。因此，他的生活外在方式有了改变，这种改变表现在主人公活动空间的转移和他接触的社会阶层的扩大。主人公的内心生活在很大程度上取决于他现在遇到的人对他究竟说了些什么，他总是把别人的话同预感到的绝对真理进行比较，并且当二者相符的情况下，如同克雷里佐夫在渡船上或者在监狱中同无名老人的交往去领悟这一普遍真理。

因而，涅赫留朵夫“复活”过程的心理方面可归结为对自己的感受有了越来越多的自觉和总结[45]。当这一过程还没有以个人言论与福音书中所表达的绝对道德真理完全融合而结束的时候，在他身上，一切都“成熟起来”，有了真实的话，有了清晰的思想。这样，作者不顾人所共知的出自契诃夫讽刺性评语——“写呀，写呀，然后全拿出来，一股脑堆在福音书上，这是非常符合神学精神的”（1900 年 1 月 28 日给缅希科夫的信），在小说结尾出现《新约》的引文就十分自然了。卡秋莎的“复活”则不同，这甚至主要不是扩大精神视野，而是从错误的意识回归于最初的生活信念和纯洁感情。

虽然存在着这些差别，但男女主人公精神形成的途径却是互相联系着的。他们的几次见面让涅赫留朵夫看到了抽象的，并非出自直率、真诚感情的思想的虚伪，使他的道德立场更加完整和不妥协。而且，卡秋莎在见面时也逐渐摆脱了这种看法：所有的人“都是为自己活着，为自己的享乐活着，所有关于上帝和关于善的那些话都是欺人之谈”（XⅢ，151）。

男主人公积极参与公共生活，并不断扩大这种活动范围，从而展开了“史诗般的背景”，主人公的精神逐步成长，造就了小说“描写风土人情”方面道德心理和社会批判的有机统一。

分析小说中所描写的世界的结构，再次使我们看到《托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》这

一问题对作家整个"晚期"创作具有特别的意义[46]。使两位作家互相接近的不仅是情节中偶然性的作用,不仅是对待刑事题材的态度,而最重要的是将真正的生活同基督教的教义联系起来的思想,是将爱与死同人与人之间关系的破坏,进而将"复活"同这些关系的重建等量齐观(同罪与罚的问题联系在一起)[47]。

不论是陀思妥耶夫斯基还是托尔斯泰,在他们的最后一部长篇小说中,都与晚期浪漫主义时代形成的文学传统,与巴尔扎克、欧仁·苏,某种程度上还与大仲马、雨果、狄更斯[48]的"社会犯罪"长篇小说有关。这一传统的特征是:强调大都市主义,同时对现代文明给予多方面的尖锐批判,将现代文明与原始大自然和安宁闲适的宗法制度加以对比。由此就产生了对城市生活的所有阶层的充分观察,包括上流社会和犯罪的"底层"这样的两极。力求发现同样集中表现在犯罪率以及同它斗争的国家体制方面的现代社会的基本矛盾和负面性能,因此将犯罪事件、调查、侦讯、审判纳入小说,描写监狱等等。主人公(有时是不引人注意的主要人物的"神秘恩人")一人扮演特殊的情节角色——社会矛盾的解决者和被践踏的正义的重建者的角色,这样的主人公一般身份显贵,而且一定富有:罪与罚的道德哲学问题、人的审判和上帝的审判的关系诸如此类问题的提出,恰恰与这类人物联系在一起。某种形式上的主人公必定经历作为他随后精神复活和提升条件的死亡。最后,作者的神正论观点,即在这种情况下主人公人生经历的天命意义,在情节结构中——在机会与命运必然性的范畴内——有直接反映。陀思妥耶夫斯基对这一传统的态度在学术上已经进行了研究[49];而托尔斯泰与这一传统的联系问题,据了解甚至还没有提上研究的日程。

遵循共同的传统以及他们的作品具有情节、主题的相似性,在这样的背景下,他们的作品在主体结构上的深刻差别就显得更重要了。托尔斯泰笔下的叙述者是这样安排的:他对世界的看法及其见解的表达,一方面被看成作者立场的直接表述而被接受,另一方面又与主人公的意识所达到的最高真理相融合,这种安排借用一个术语来说就是"独白式小说"(巴赫金)。

* * *

对爱情、性与婚姻的综合主题进行加工的"史诗性"路线开始于《魔鬼》,而以《复活》结束。《克莱采奏鸣曲》所具有的戏剧形式的潜力终于在剧本《活尸》中得以实现[50]。这部作品与已分析过的作品在主题上的联系是表面的:现代家庭的衰落以及作为其后果的自杀;对人的抽象道德要求与生活的不相容;在男女之爱中灵与肉的对立(卡列宁与丽莎,另一种方式上的费佳与玛莎);"非规范的"盲目感情与音乐以及"游戏"之间的类似。而这种联系几乎与《克莱采奏鸣曲》逐字逐句相一致("所说的这一切是在什么地方发生的呢?"),也与《魔鬼》的情节相似("我们的生活中可不是开玩笑",费佳说,而在中篇小说中则写道,"她开玩笑似的给他留下了纪念","她仿佛开玩笑似的从他身旁跑过去"),同时,对侦讯和审

判进行无情地批判性的描写，表明该剧恰好与《复活》有密切的关系，且这部戏剧的创作与《复活》的竣稿是同时进行的。

人们不止一次地指出剧本两部分之间结构上的不同，这与同样引人注意的主题重心的改变有关。前三幕，大部分剧中人物企图借助于建筑在官方东正教基础上的某些现成的道德准则和观念，来思考婚姻复杂性的问题。从法律看婚姻还存在，但它的内部已经接近崩溃。如果对事物持这样的态度，要指责处于业已形成的毫无出路状态中的费佳是不容易的。特挑选出众所周知的卡列宁的一段话："难道我们大家就那么一贯正确吗？既然生活如此复杂，我们在信念上就不能有分歧？"当丽莎知道了费佳与玛莎的关系时，对她来说，一切都变得简单了。从她的观点来看，情势已失去了复杂的、直接的道德意义：因为有了正是离婚所需要的那种理由——背叛，只是还不足以把问题转入纯粹的法律程序。然而，对普罗塔索夫本人来说，并没有发生任何"背叛"，在这个意义上，他把过错承担起来，就意味着撒谎。换言之，从丽莎和卡列宁的观点来看，如果问题在十分复杂的情况下就有了冗长的、混乱的、紧张的对话，那么应该能够得以"正确的"解决，从主人公的观点来看，唯一"正确的"、合乎道德要求的立场则完全是否定的。正因为如此，所以在前三幕，他不能为自己的出走在口头上找到理由。然而，重归于好对他说来则完全是不可思议的。



第四幕事件的惊险转折——本着车尔尼雪夫斯基小说的精神——对丽莎和卡列宁来说是一种考验。很清楚，他们"爱"费佳，实际上只能是死人费佳；其余的一切仅仅是语言上的、"理论上"的。正是为了对他的这种态度好像对旁人一样作出回答，同时也为了脸面而不愿撒谎，费佳在便函中写道："理论上我是爱你们俩的……可实际上我的感受远远不只是冷漠。"双方都作出了选择，他们的立场完全彻底地产生了分歧。从丽莎和卡列宁的观点来看，与公认的道德和国家法律准则妥协看起来当属必然和自然。但是，对于一个具有强烈的道德同情心的人来说，这种立场是极其脆弱的，事件的进程也证实了这一点。只有毫不妥协地拒绝参与这一切，才能保持内心的独立，"我谁都不怕，因为我是死尸，你们对我毫无办法，没有比我更坏的处境了"（XI，383—384）。但是，这种立场的必然后果就是逃避生活[51]。

两种立场的碰撞在剧本中不仅具有情节意义，而且具有结构上的功用：每个事件都是同时从双方的观点来加以说明的，而且这些说法本身又相互印证。这在关于"肉欲的"和"精神的"爱情情节的不同说法中表现得尤其明显。还在第一幕，安娜·巴甫洛芙娜就在这方面从道义上指责费佳，"照你的意思，她应该等着他把一切都花光，把他的吉普赛姘头带回家来吗？"并且把他同卡列宁比较，同时谈到了后者同自己的女儿的相互关系，"这种友谊是什么我清楚，只要没有妨碍就好了"（XI，322—323）。从另一方面，普罗塔索夫亲自对别图什科夫说，之所以"没有杀害"玛莎，"只是因为我爱她，真正地爱她"，并且向他讲述了过去对一位太太的恋情，他放弃了同她的幽会，"因为我认为，在他丈夫面前感到很卑鄙。

直到现在,奇怪得很,一回想起这件事,我就为我的行为正当而感到高兴,就想自夸一番,可是……我挺后悔,犯了罪似的。眼下同玛莎的事——却完全相反"(XI,370)。

卡列宁与丽莎跟普罗塔索夫与玛莎的情况相互印证,这使双方的道德立场在一定程度上具有了同等价值。但是,直觉悄悄地提示细心的和感兴趣的读者和观众:作者对费佳·普罗塔索夫要亲密得多。在这种关系中,费佳对创作的态度(按他的观点,这是唯一不让人感到羞耻的职业)具有特殊意义:他给玛莎朗读一篇小说的开头部分——晚秋打猎。这一情节的自传性是很明显的,而且,插入段落的修辞风格也很说明问题[52]。然而在这种情况下,不是艺术作品自然而然地支配生活、说明生活,恰恰相反,艺术是生活的一部分,并且从生活语境中得到正确的解释。剧本好像将生活本身呈现在读者面前,而生活又把自身投射到艺术上,将自己与艺术的不一致之处展示出来。所以,情节的转折事件假装自杀、偷听是一种不加掩饰的故意引人注目的文学创作。主人公当然可以将艺术的真实性,特别是音乐的真实性与生活中存在的虚伪的道德观念进行对比,但是,面对生活必然的道德评价,从仅仅是"活尸"可以接受的超越生活的观点来看,这种对艺术真实性的审美立场显然是经不起推敲的。因此,对费佳试图解释玛莎对他意味着什么,别图什科夫回答道,"是的,在绘画上我们把这个叫做色彩的效果"(XI,369)。这样,主人公的立场就在专论《什么是艺术》中所表达的那种意义上与作者的立场相同了。

90年代托尔斯泰散文的演变——在我们至今仍在认真研究的散文的基本范畴之内,导致了硬性划分的人物体系(发现真理的主人公与其余人物尖锐对立);世界在他的视野中描绘出来,这也导致了修辞结构出现不同层次(这个主人公的语言具有近似作者的直接语言的功能)。可见,这表现出"叙事体平铺直叙的语言危机",巴赫金将这种危机与托尔斯泰"晚年"转向戏剧创作联系起来[53]。同时,这种危机也导致了作家20世纪初散文中叙事和修辞手法的彻底改变。

3

现在来分析我们所划分的托尔斯泰的第二类作品。《主人和雇工》的情节使人立即想起了以前的两部作品:《伊万·伊里奇之死》和早期的的短篇小说《三死》(1859)。雇工尼基塔从一开始就觉得死的念头"并不特别令他不快,也不令他特别害怕"。第一,他这一辈子"并不经常能过上好日子,相反,天天给人家当奴仆,他已开始感到劳累了";第二,他总觉得自己今生还隶属于一个主要的主人,就是他差他到世上来的,他还知道,他死的时候仍然受这位主人的支配,而这位主人是不会欺侮他的"(XII,355)。临死前,布列胡诺夫大概也产生了同样的想法。以前托尔斯泰存在的个别的、互相独立的那些看待死亡的不同态度,现在正互相融合,互相转化。

主要的情节事件自然是布列胡诺夫本人突然决定趴在尼基塔身上，用自己的身体温暖他。这一行动特别表现了与他的性格本性的联系，而没有这些本性，这个人物是不可思议的。"……随后他突然怀着在成交一笔赚钱的买卖时与人击掌为定那种决心……"接下来，"'他大概不会露到外面去了'，他在心里对自己说，他要把他这个农民暖和过来，仍然带着他谈自己的买卖时那种夸耀的口气"（XII，361—362）。同时，这一行动与瓦西里·安德耶维奇刚才以失败而告终、想抛弃尼基塔并自救的企图是直接矛盾的。

小说总的情势（暴风雪和计划好的外出的失败，布列胡诺夫不合时宜的、招致毁灭的固执）和主人公反复的逃生尝试，这一切都为主人公创造了这样的条件：他必须在自身相对立的力量之间作出选择，而首先要放弃他是自己的和别人的生活的主人这样的错觉。瓦西里·安德列维奇临死的时刻被描写成人们精神上的一致和平等力量的胜利：他觉得"他就是尼基塔，而尼基塔就是他，他的生命不在自己身体里，而在尼基塔身体里"。接着又写道，"'尼基塔活着，这就是说，我也活着。'他庄严地对自己说"（XII，364）。我们看到这里几乎是一字不变地在重复差不多同时写成的《因果报应》的情节，但毕竟还有本质区别：《主人和雇工》特别关注的是相互交往问题。

只有在生命的边缘才能获得真正的公共的"我"，所以，事件的真实性在人物的意识之外是难以表现的。它产生并且完全停留在人物的视野里，"他很难理解，为什么名叫瓦西里·布列胡诺夫的这个人要做他做过的那些事情。'还不是因为他不明事理'，他这样想着瓦西里·布列胡诺夫。'过去我不懂，那么现在我懂了。现在不会错了。现在我懂了。'"（XII，364）。任何其他的意识只有试图想像着处于这种生死界限，才能领会这种真实性，而且这种领会仍然是假定性的。对小说中的第二次死亡——尼基塔"真正的"死是这样描写的："他这回真的死了，在那边醒过来之后，情况是好还是坏呢？是失望还是在那边找到了他所期望的一切呢？我们大家很快就会知道"（XII，366）。

情节集中于道德选择和死的情势，其余一切具有辅助意义，这些情节的有机结合，直至融汇为一个事件；将真实性完全纳入人物的视野；几个主人公在共同的情节情势或者相似的情势中，以及在对真实性的态度上具有同等价值、叙述者的观点与人物的观点近似，而在这种情况下，叙述者的话不能成为作者立场的直接表现形式被理解为"作者本人的声音"——所有这些相互关联的特点作为某种统一性，显然将小说《主人和雇工》与我们在上面一部分所分析的那些作品区分开来。我们在中篇小说《哈泽－穆拉特》中也看到了这种艺术结构的新类型，当然，这种新的类型有几种不同的形式。

* * *

这部作品的外部结构形式——具有显而易见的独特性——与《伊万·伊里奇之死》中的背景完全形成对照。在这两种情况下，我们看到了对同一种死亡的反复描写：开始时完

全从外部、从旁观的立场来描写;在作品结尾,这种外部观点已同主人公意识里对事件的感受形成对比,从而得到了修正。在1886年写的那部中篇小说中,只有转换为临死之人的观点,才在他“最普遍、平凡也最可怕的”人生经历中揭示出另一种比较高尚的意义。因此,在开场第一章中才那样突出强调聚集在死人身边的那些人对死亡的真正意义的不理解。在《哈泽 – 穆拉特》的第5章中,叙述者对有关斯列普佐夫将军之死的谈话的评论类似《伊万·伊里奇之死》作为一个整体所立足的主题:“谁也没有把这一死亡看作是生命最重要的那一刻——生命的终结和回归它来自的那一源泉,而只看到了一个勇猛的军官手持大刀扑向山民,拼命砍杀他们的那种英勇神情”(XIV,46)。可是,小说结尾,正是在战争条件下对待死亡的这种平常态度与玛丽亚·德米特里耶夫娜同布特列尔的谈话中所表现出的完全不同,虽然也是外部的观点发生了冲突:

“‘你们全是刽子手,我简直受不了。的确,都是刽子手。’她说道,一面站起来。

‘这种事人人都可能碰到’,布特列尔不知道说什么好,‘战争嘛。’

‘战争!’玛丽亚·德米特里耶夫娜喊起来,‘什么战争啊?一句话,全是些刽子手。人死了应当埋在土里,而他们却戏弄着玩。全是些刽子手,一点不错。’她重复着,下了台阶,从后门回家去了。”(XIV,139)

人死后有权入土安息,这在道义上是必须的、绝对的。这种立场的力量在于它不是抽象的原则,而是看到被砍下的哈泽 – 穆拉特的头颅时,人的一种自然反映,大部分是通过参与谈话的人的眼睛来描写的。这与紧接在后面的人有不可剥夺的生活权利的思想有关,并且与作为衬托的牛蒡 – 鞑靼花的形象进行对比,从内部描写主人公的死并不矛盾。所引用的这段对话因而就成为背景与情节的第二个结合点。就是因为这个原因,引子中一朵小花的故事才出现过两次(“我认出这棵灌木仍然是‘鞑靼花’,跟我徒然把它的花折下来扔掉的那棵一样。”)。

在《伊万·伊里奇之死》中,叙述者语言的衬托作用与它的权威性有机结合起来:这些议论仿佛出自普通人的普通生活的界限之外。在《哈泽 – 穆拉特》中,背景的开始是叙述者“我”的一段经历,而且奉献给读者的“高加索的故事”,恰恰是刚才还是描写的对象——那个采野花的人讲述的“这个故事在我的记忆和想像中形成了”。在背景的范围之内,描写的主体是“作者的形象”。

在俄国古典小说发展的第一个阶段,普希金、莱蒙托夫、果戈里采用这样的手法的目的,在于强调生活与创作具有同等价值。它明显地既同《战争与和平》中叙述者的无所不知不相容,也与在人物视野中对整个现实的描写不相容。但在《哈泽 – 穆拉特》中我们看到,作者 – 人物的道德立场与从艺术世界内部表现的对别人的生和死的态度具有同等意义:“作者”所要表明的意思——“人是多么具有破坏性的、残忍的东西”——与玛丽亚·德米特里耶夫娜对待战争的态度完全一致。

在背景之下，描写基本上是建立在人物和了解情况，但决不是在无所不知的叙述者的观点平等的基础上。比如说，如果濒临死亡的阿夫杰耶夫的眼睛"投向病人和看护兵身上，但是他好像没有看见他们，而是看见了使他惊奇的别的什么东西"（XIV，57），那么，这恰恰说明，当事人——这情况就是在他们的视野里发生的——模模糊糊地感觉到了正在来临的死亡作为"人生最重要时刻"的意义。

一旦在描写的范围内遇到不是发生在高加索，而是发生在士兵阿夫杰耶夫家中或者伏隆佐夫在梯弗里斯的官邸的事件，我们就会发现，人物借助于日常的或者编造的约定语言，对在另一种非日常现实生活中所发生的事物进行了独特的"名称变换"。在农村，士兵阿夫杰耶夫的名字变为"彼得鲁哈"——在第7章中列入顺便通报他阵亡的战报中的这个人物的正式名字，现在被类似绰号的名字所代替（按照巴赫金的意思，"名字本身的小称和爱称形式是名字进入了语言生活的另一领域，是名字变为绰号的开始"）。正是该学者所指出，绰号"是在记忆和忘记的界线上产生的"，"这是转化的一种习惯说法"[54]。但是，在第8章的行文中，我们看到的恰恰是作者极其适当的评论："当兵就等于死。当了兵的人，犹如出了嫁的女儿，连想都不用想她了，想起来叫人心痛。"在第9章，与真实——所描写事件的真正意义——形成对立的不是日常生活语言，而是与官方语言并列的上流社会阶层的语言。用"那种"现实"勇敢的"、非上流社会的将军所讲述的故事中的现实的语言来讲，"不幸的达尔戈出征"叫做"解围"，而用伏隆佐夫及其圈子里的语言来讲，"这是俄国军队的辉煌战绩"（第14章，64页）。

第8章、第9章当然具有一定的情节功能，但是，我们所指出的是仿佛处于战争参加者的生死世界界限之外的语言观点对以前所描写的事件（阿夫杰耶夫之死和哈泽－穆拉特"投奔"俄国人所作的新的解释，使得所指出的片段类似作者插叙，因为这种新观点不属于事件的参与者）[55]。有关尼古拉一世和沙米尔的几章在这个意义上也具有双重作用。

第15章叙事最显著的特点是：在作品"临近结束"部分仅有一例作者直接说出的、权威性的评述，"……这是顺从并且准备执行这残忍、疯狂、不正当的最高意志的信号"（第14章，100页）。可以推断，这类作者的话强调了所描写的事件具有特殊的重要性。尼古拉一世的"意志"确实是一连串事件的开端，最终必然导致哈泽－穆拉特的死亡。同时，关于他以后的命运问题只是那一天作出的最高决定之一。由于哈泽－穆拉特的"出走"，皇帝恰恰没有下达直接涉及他的命运的特别指令（他只是同意伏隆佐夫的意见）。这种意志自然具有较为普遍的意义，根据行文中"呆滞的目光"这一细节的含义，可以认为，从作者的观点看，这种自满自足、认为自己永远正确的政权也是与生活本身相对立的。然而，事情变得复杂化了，因为我们在尼古拉一世和沙米尔的几章中看到了权力和肉体情节的结合。

我们在《战争与和平》对拿破仑的描写中已经见到这种情节的综合，同长篇小说一样，在中篇小说中表现了上层统治者对自己身体的关注增强了[56]。在这两种情况下，描写贬低

了"伟大"的思想,托尔斯泰肯定,按照历史学家的意见,"伟大"是"某些特别无理性的、被他们称作英雄人物"的特性(XII,189)。因此就有了一系列揭露性细节[57]:不仅写到了尼古拉一世精心掩饰的秃顶和他那勒得紧紧的"鼓鼓的肚子",而且还写到了他的庞大身躯,像是他自命不凡的支柱,这与小个子拿破仑的同样狂妄自负,显得同样荒诞。这样一来,排除天生的"伟人"的意图就与其特别引人注目的身体形成对照。

可见,在《哈泽－穆拉特》中有着与我们以前曾分析过的许多作品——从《克莱采奏鸣曲》开始——身体概念完全不同。它有另一种界限:权力仿佛在寻找与其本质相适应的身体形式,而权力的最高代表就充当了其相应的体现的"样板":因此,侍从武官蓄着"像尼古拉·帕夫洛维奇那样拢近眼角的鬓发",大臣的副手脸上的"颊须、胡须和鬓角也修饰得像尼古拉一样",甚至连皇帝本人对他周围的那些模仿者也并不反感,就是说他欣赏稍微逊色的"伟大",他遇见"那个像他一样身材魁梧"的法政学校的学生就证明了这一点(XIV,91、94)。由此产生了"理想肖像"的特殊形式:人物的外貌成了适应历史情况与国家意识形态的典型。比如,在短篇小说《舞会之后》中,瓦莲卡的父亲的脸色"非常红润,效仿尼古拉一世,留着两撇雪白的、尖端卷曲的髭须,跟髭须连成一片的络腮胡子同样雪白,两鬓的头发向前梳着"(XIV,11)。这一手法被布宁采用,以后又被其他作家所采用。与这种当权者"身体"相联系的还有一种独特的被欺骗的、反常的爱情,如同君主崇拜一样违背人性。《战争与和平》之后,在《谢尔盖神父》中对爱情情节的认识有所改变,而在《哈泽－穆拉特》中则发展成同少女科佩尔维因的色情插曲。

在第19章对沙米尔的描写中,我们不但看到了类似的权力、身体和"伟大"的结合,"他那高大挺拔的雄伟身材……引起了他希望和善于在人民中引起的伟大印象",而且看到了"神情呆滞"即冷漠无情的细节,伊玛姆的面孔"像石头似的一动不动","他面孔仍然像石像似的从他们中间穿过"。这些和其他一些细节无疑说明了——尽管存在民族条件和传统上的许多区别——权力的共同本性,它对活跃的、不驯服的生命本能的敌视,也说明了它的虚伪性,尤其是在与最高权力的相互关系中,两个统治者装腔作势地倾听"内心声音"或者"先知的声音"[58]。在这样的背景下,细节和腔调的差别看来特别重要。描写贾迈勒－埃丁的外貌,没有提到任何模仿沙米尔的地方;这可能与伊玛姆的得力助手不是官员,而是他的亲属有关。这里没有因为权力而产生的模仿者的情节。这一章也有君主崇拜的问题,这与哈泽－穆拉特的儿子尤素夫对沙米尔的感情密切相关——这使人想起了对尼古拉·罗斯托夫的描写——"同父亲相对抗而且相矛盾",这样的话里显示出这种感情明显的做作。但是,恰恰是从尤素夫事件可以看出,在这种情况下,甚至最高意志的残酷也针对人物的特点,写得非常具体。沙米尔注视着仇敌的儿子,知道死刑的威胁还不能摧毁对方的意志,因此,他将死刑改为当场宣布命令:像对待"一切叛徒"那样,挖出阶下囚的眼睛。报复是必定无疑的。沙米尔与爱妻阿米涅特的相互关系,与尼古拉·帕甫洛维奇的爱情消遣

完全不同，沙米尔能从爱妻那里得到"休息和家庭温存的美妙享受"，而尼古拉的逢场作戏经过了精心安排，并且他的花费多半由官方提供，(难怪除了寂寞和疲惫，最终他什么也不可能得到)[59]。

小说整个情节发展的目的是让读者关注哈泽－穆拉特之死，揭示肉体的意义比任何地方都明显，"这时，他那强有力的身体仍继续做那已经开始的事情"；"但是，那个让人以为死了的身体突然动弹起来"；"这是附在他身体上的最后的意识。以后他再没有一点知觉了，敌人还在纷纷踩他和剁他那已经跟他没有一点关系的遗体"。我们在整个事件中看到的是人对自己的肉体和在某种意义上对死亡的胜利，因为不仅从内心表现了生与死的界限，而且"敌人"这里显然是人物的语言对他的身体所做的那些事情也仿佛是以他死后的观点来描写的。因此，他们只能"庆祝"对"那已经同他没有一点关系的东西"的"胜利"就有限了。

尤其引人注目的是，受了致命伤的哈泽－穆拉特首先想到了阿布努察尔汗——"他一只手托着那砍得耷拉下来的腮帮子，一只手拿着短剑向敌人扑去"，他"刚刚爬出壕沟，手持短剑，沉重地瘸着一条腿，迎着敌人走去"。这里是明显的预兆，预示他很快将面临这样的遭遇。这一情节使我们回想起哈泽－穆拉特详细叙述汗在洪扎的家庭，以及汗的儿子们(哈泽－穆拉特的同胞兄弟)落入哈姆扎特和沙米尔设下的圈套惨死的情景(第 11 章)。但是，如果当时阿布努察尔在同穆里德族人力量悬殊的浴血战斗中死亡，引起了哈泽－穆拉特的恐惧，是他可耻地临阵脱逃的原因，那么，正是他现在的死，应该说是他自己选择的结果；他走向这种死亡的道路是从克制恐惧开始的。

两个主要事件：尼古拉一世所采取的一系列决议和哈泽－穆拉特之死，其中的每一个都构成了情节发展的一定阶段。哈泽－穆拉特出走所造成的政治问题仿佛一支接力棒似的从一个人传到另一个人，一直传到权力的顶峰。整个这一连串事件明显地说明行为与其结果的相背离，权力与其企图支配的生活相背离，因此才有了我们所指出的人与事件的"名字变更"的情节。当"刚刚露头的"情节线索取得进展时，叙述者将战争参加者所固有的对战争的真实性——他们中每个人每日每时都面临死亡的可能——潜在意识与旁观者"虚构"的感受进行了对比，甚至他们自己愿意承认这些"虚构"——例如勇猛砍杀的肉搏战——并且使战争成为令人愉快的"表演"。但是，这种对比是在人物的视野之外进行的：这时(第 5 章)，士兵阿夫杰耶夫偶然的致命负伤就成了对虚假的战争感受的重要修正。

在第二阶段，即从第 16 章开始，一方面情节的发展保持了原先的自然性，同时展示了沙皇"残酷、狂妄和虚伪"的最高意志，而后表现了沙米尔同样残酷的决定。因此"伐林"(第 5 章)和"袭击"(第 17 章)两件事有着明显的不同。在第 17 章中，最重要的不是袭击参加者所干的那些事情"荒谬的残酷性"，也不是被捣毁的村庄那些居民所看到的那些情景的偶然性。因此，那些事件的参加者想把战争的可怕真相与他们愉快的虚构调和起来的企

图，现在成了对他的内心生活进行揭露性剖析的根据。布特列尔之所以成为作者关注的中心，其原因即在于此。小说的这一部分完全显示出战争毫不诱人的平淡乏味，这样的主题发展以我们已经分析过的布特列尔与玛丽亚·德米特里耶夫娜，关于战争和尸体的那场对话作为结束。

这使我们回想起托尔斯泰的"以前"在小说中运用心理分析的两种场合——对尼古拉一世和布特列尔的描写，而且是出于同样的目的：两个人物都力求借助于"心理虚构"来克制意识中的"不良因素"[60]。在小说中，绝对道德真理的对比的主要途径不是通过主人公们的自觉，而是通过情节和主人公们所造成的人物与行为的对照来展开的。

哈泽－穆拉特之死与士兵阿夫杰耶夫之死处于事件链条相反的两端，但是哈泽－穆拉特出现在俄国人那里既在时间上，又在作为人物观点的对比上与阿夫杰耶夫之死联系起来。波尔托拉茨基向伏隆佐夫报告自己的一个人负伤，恰恰是在他的交谈者"竭力忍住快乐的微笑"，骑马迎接哈泽－穆拉特的时刻。在这个基础上，两个事件在其普遍的道德意义上形成对比。

我们曾引用的阿夫杰耶夫好像没有看见病人和看护兵，"而是看见一种使他非常惊奇的什么东西"的句子，是与结尾段落这样的话相一致的："对于他，所有这一切比起正在开始和已经开始的事情，是非常渺小而不足道的。"但在主题一致的背景下，本质上的区别也是明显的。对阿夫杰耶夫的负伤和疼痛，叙述得简略而克制：实际上并没有描写濒临死亡的肉体的痛苦。另一区别在于，精神对肉体的胜利，在这里不是表现在对死亡和敌人的蔑视，而仿佛表现在转而改用新的语言。作为对他"有没有什么事要对大家说"这一再重复的问题的回答，接着说道："你就这样写吧：你们的儿子彼得鲁哈希望你们长寿。"在那种情况下，这种表示要完全在本义上去理解；对于他代为当兵的、前一天还曾嫉羡的哥哥，临死的人当即说道："让他好好地活着吧。上帝保佑他，我很高兴"（XⅣ，57）。接下来就描写非寻常生活所有的、阿夫杰耶夫对待死亡的严峻、庄重的态度——即军官们议论斯列普佐夫将军之死所表现出的那种态度。

如同哈泽－穆拉特对敌人的反抗是为了表现一切民族传统的、基督教之前的英勇精神，士兵阿夫杰耶夫的忘我精神同样显示了基督教顺从的对死亡的领悟的崇高榜样[61]。这两个人物及其命运的相似还表现在，他们两个都是为了人的直接的，在这个意义上几乎是肉体上的联系而被揭示的，对这种联系来说，即使不同文化和异邦的语言也不是障碍。导致士兵阿夫杰耶夫死亡的仿佛只是偶然的事，但是对待死亡的态度是建立在他为什么当兵那种坚定信念的基础上，即忘我精神的基础上。哈泽－穆拉特之死既是他的敌人阿赫梅特汗和沙米尔的阴谋的结果，同样也是伏隆佐夫贪图功名以及尼古拉的"残酷的、狂妄和虚伪"意志的结果。但是，只是由于哈泽－穆拉特力图根据自己的荣誉观念来行动，所有这些情况才构成了导致毁灭的必然性。这也赋予他对他人意志的反抗以英雄般的崇高意义。

这样，基督教和异教的"冲突和斗争"——按照罗赞诺夫的见解，第一阶段的托尔斯泰走向第二阶段的托尔斯泰的道路就是以此为标志的[62]——在小说《哈泽－穆拉特》中就变成了它们之间的和解。

小说中所描写的全部事物的真正意义不可能从运动变化、五光十色、多义的生活内部去发现，它只能展现在处于这种生活界线之外和完全不同的现实中的旁观者面前，所以灌木"鞑靼花"就成了开启"高加索故事"的钥匙。由于这一原因，哈泽－穆拉特之死一开始就被描写成先后连续发生的一系列事件的实际结局，于是我们看到如何从口袋中取出被砍下的人头，但是，只有在他死亡之后，再回过头来叙述"整个事情是怎么发生的"，才能看到它的意义。在这里，时间距离的意义与其在《战争与和平》所具有意义十分近似。更引人注目的是，这里完全没有哲学历史的议论。

对于充满危机的历史情势的独特景象，托尔斯泰的描写手法史诗般广阔[63]，同时又非常浓缩，因而显得新颖。从作者的观点来看，建立起来的国家生活制度，与其说与直觉感受到人们天然的一致平等、意志自由、甚至与人的生活权利本身相悖，不如说与人对真理的自觉追求相左。这种对世界历史状况的解释，成为列·托尔斯泰90年代作品的基础。

* * *

大家知道，在两个世纪之交，作家清醒地意识到创作"完全不同的艺术作品"的必要性（纪念版，第53卷，169页）。在90年代的一些作品中，从它们的历史色彩以及我们已经熟悉的政权同生活的矛盾问题的结合，可以感受到这些变化与发掘"高加索故事"之间的联系。

在《舞会之后》中，故事的讲述人回忆了一件改变了他整个一生的事件，而这一回忆带有确切的历史时代特征，"……我要讲的事情发生在40年代"（XIV,8）。篇幅不长的中篇小说《为什么》和《神意与人意》，让我们也看到了同样的宗旨，就是描写历史中具有道德意义的事件。在这三部作品中，国家政权审判和惩罚那些按它的意见是罪犯的人，实际上却不承认他们享有自由和生活的权利。《为什么》最核心的部分是目击者讲述的夹鞭刑惩罚，它与《舞会之后》的中心事件在文字上相互呼应。正是在听了这个故事之后，米古尔斯基的妻子才决心逃走。《神意与人意》中心篇章（第7章）写的是斯维德罗古勃的死刑。这里要指出的是，当看到绞刑架时，他"平静、庄重的心情"刹那间变为另一种感受："他觉得好像心脏受到实物的击打，立刻感到一阵恶心。"这可与《舞会之后》进行对比，"同时我心里感到一种近似恶心的、几乎是生理上的痛苦"（XIV,293、16）。在短篇小说《亚述国王伊萨哈顿》和《童年的力量》（1908）中，也能看到对死刑和等待暴力处死的描写。

所有例举的作品都是深入研究罪与罚的主题，同时着重提出了国家对人的审判的合理性问题（《童年的力量》中，民间的私刑是对国家暴力的反动），特别是国家政权处置人的

生命的问题。这里对以往历史的描写与过去已经不同，例如我们在小说《谢尔盖神父》中看到，故事开始时一句话点明了那是"40 年代的人们"。但是，90 年代的其他作品实质上同样也触及了这样的问题，即一个人审判和惩处另外一个人的权利以及仁慈的必要性问题，只不过这不是国家历史，而是个人、家庭范围内的问题。值得注意的是，这些作品在很大程度上是针对现代生活的。《柯尔涅依·瓦西里耶夫》和《我在梦中看到了什么……》(1906)就是这样的作品。最后，在完全描写现代生活的《假息票》中，表现了国家当局和私人的生活，而又将审判、控诉情节与犯罪、过错情节结合起来。

短篇小说《阿辽沙·戈尔绍夫》与这些作品的联系并不明显，主人公如同《谢尔盖神父》中的帕申卡，是"为了上帝而活着，同时又设想是为他人而活着"。在这里，父母的权利是禁止主人公"无缘无故"为别人活着这种最单纯、最自然的愿望，但是这样一来，父母的权力就类似国家政权了。阿辽沙的行为可以"不加争辩地表示服从"[64]，不过，顺从死亡就像承认神对人的裁判是绝对正确一样，说明主人公对世俗政权和审判的不同态度。"神意与人意"类似关系在我们所指出的其他作品中通过死亡事件已作了阐释，而在阿辽沙身上所体现的处世态度的类型对《假息票》玛丽亚·谢苗诺夫娜之死具有重要意义。

可见，90 年代托尔斯泰的创作特点就是在主题上具有某些一致性(这里并不包括随笔类作品，如《与过路人的谈话》、《过路人与农民》等等，以及短篇小说《浆果》和几篇童话故事)，这种一致性以前几乎不曾被人指出过[65]，构成这类一致性的作品所具有的艺术特点在很多方面尚未揭示出来。

《舞会之后》侧重讨论的问题，与其说是环境和事件决定人的命运，不如说是借助于环境和事件人怎样才能懂得善与恶之间的区别。"你们是说，一个人本身不可能懂得什么是好，什么是坏，所有的问题取决于环境，是环境坑害人，我却认为所有的问题关键在事件"(着重号为本章作者所加)。事件确实改变了伊万·瓦西里耶维奇关于"什么是好，什么是坏"的观念，并且因此而改变了他的整个生活。但更重要的是，事件的道德意义是自省所不能理解的，尽管这件事的影响力完全不容置疑："怎么，你们以为我当时就断定我看到的是一件坏事吗？决不。"他所感受到的恐惧只能破坏对现存生活秩序直接的感情支持，破坏尚不成熟的"信念"，即认为真理与一般的见解和习俗相一致；因此，现在主人公内心里需要用理智和道德情感说明这种习俗存在的理由。然而，他找不到这种理由。伊万·瓦西里耶维奇只是将看到的"鞑靼人的血红的脊背"同整个生活秩序进行了对比，而两个小时之前他还对这种生活秩序"充满了爱"，它的生活准则如所表明的那样，以那么令人难忘的形象而被维护着，结果，他永远失去了成功地参与这种世界秩序的能力[66]。

这样，对托尔斯泰的创作来说，绝非是发现真理的新时刻，看起来却相当不习惯。与合法的生活秩序相对立的世界观不仅没有被直接归结于福音戒条，而且一般说来没有用任何专门语言——准则或者规范之类的措辞表达出来。这种世界观与"恐惧"和怜悯的感情

是一致的("'天啊,'铁匠在我身边说道"——XIV,15),因此,遭受折磨者身体的惨状简直就成了对它有利的证据。况且,这里所说的正是对善与恶的认识:这一事件之前,在舞会上,故事的主人公感到自己是"一个不知有恶、只能行善的超凡脱俗的人"(XIV,11)。因此,故事讲述人从不知情状态转向舞会之后的感受就无异于"天堂"的丧失。

小说《舞会之后》,在对待道德真理关系上的自我定位,第一次被写成主人公人生历史的开端。实际上,所讲述的整个故事只不过是一个人生平经历的序曲,要是没有这个人,按一位听众的意见,"有多少人会变成废物"。另一个问题则是——这一生平经历本身并没有成为情节的基础。将情节从个人经历的结局,如《伊万·伊里奇之死》改为它的开端,把主人公的感情生活重心向另一个人的转移联系在一起。他在以自己的爱"拥抱整个世界"的同时,也将世界封闭在自己心中,好像要把别人的生活纳入自己的心情和美好感情之中。相反,被惩罚者的生命自始至终在主人公看到完全是别人的、外在的、可怕的肉体。与这一生命有关的感受,在他心中唤起的不是敞开胸怀的爱的情感,而是怜悯。在这种情况下,不涉及肉体的理想化状态就与对人的肉体进行惩罚的清醒作用形成了鲜明对照[67]。

在与《舞会之后》同时写成的寓言故事《亚述国王伊萨哈顿》中,对待他人的痛苦和死亡的态度,就像平时对待另一个"我"一样,这一问题是用《因果报应》所表现的那种精神来解决的:一切活的生物之间的不同那只是一种错觉,一切生物身上都表现出一种共同的生命;爱别人,就意味着把他们当作自己。因此,伊萨哈顿在梦中体验到的恻隐之心,就是拉依列对自己的身体的怜惜,"拉依列对自己曾经是强健美丽的身体的消瘦感到非常害怕"(XIV,21)。在未完成的《费德尔·库兹米奇长老的身后笔记》(1905)中同样如此。主人公第一次看到的夹鞭刑惩罚的景象,如同《舞会之后》一样,在这里成为彻底改变他生活的推动力。但是,在这一事件中,印象的力量与被惩罚的人"是我,是我的孪生兄弟"这一情况密切相关,主人公不可能"承认应该发生的事情"完全是因为他能将自己置于被惩罚的地位,而这种不可能并没有与同情结合起来,"但是,很奇怪,我并没有可怜他……"(XIV,397—398)。

对托尔斯泰来说,如果通常人的生命价值是在其与虚幻状态的对立中确立的,那么一个人在多大程度上可以达到对待生命的"神性",衡量的目光不是来自人的内部,恰恰是来自外部,同时又是痛苦的,仿佛是产生于自身痛苦与死亡不可避免的意识(如《战争与和平》中所说的)。当然,总能在托尔斯泰的创作中发现这种立场的可能性和道德意义(其源泉就是基督形象,这大概不至于受到怀疑),然而艺术描写的中心是从临死之人的意识内部来观察"人面对死亡"时的情况。《克莱采奏鸣曲》中,如我们已说过,则是另一种态度。但是,只有《舞会之后》,同情心一劳永逸地使主人公摆脱了一己的自"我"那种封闭状态(值得注意的是,在此之前,"幸福有增无已"的感觉在他身上是同这种增长是有限的预感结合在一起的),因为意识到他人生命的价值已成为决定主人公的行为和命运的善恶标准。类

似的转折也是90年代许多作品的情节中心。但是，只有在《假息票》中新的构思才与描写的史诗般的丰富性结合起来。

对这篇作品的诠释通常是建立在其形式鲜明突出这一特色的基础上的，这里所说的首先是一系列事件，它们危害道德规范，与贯通始终、同时又不断累积（独特的"升级"）的原因和结果有关。因为处于这一"链条"最前端的行为几乎是无恶意的，而在其末端却成了几次残忍凶杀的"起因"，所以整个事件看起来好像是以人为的方式来图解作者的现成思想——恶可能会有规律地增长和传播。意义不断增长的事件的第二个链条也是以同样的方式来评价的，这一系列事件具有相反的道德意义，因而，从这一系列向另一系列的转变显然是作者的意志所强加的[68]。第二个特色是：各章的次序和其中所包含的事件与年代顺序和事件的因果关系根本不相符，因此好像是无根据似的。小说有时会返回到最初的环节，结果就出现了"间断"；一些篇章"仿佛开始了一个新故事"，而且总是有下文；各种事件纯粹的共时性或者在空间上偶然的相邻起着明显的作用[69]。最后，每个环节都有最起码的细节，既有人物也有叙述者对事件的评价。因此，就造成了由于枯燥乏味的、几乎是如实照录的叙述风格和类似电影蒙太奇手法的结构而保持的客观印象[70]。

结果，就产生了关于作品的艺术完整性、价值及其体裁的极端矛盾的见解[71]。总的说来，这些见解可归结为这样的说法：认为这是作家力图把现实性和可信性宗旨同提出的道德模式结合起来的不成功的尝试。这里没有考虑到这种情况，使人想到"链条"上的故事的，即累积式的情节结构原则，有着十分古老的起源和完全不取决于托尔斯泰的宗教哲学思想的自身内容[72]。在这种传统的背景下，托尔斯泰小说情节的重要特性是可以理解的：由一个环节向另一个环节的运动转换是通过一个人物的道德自我觉悟而发生的，而别人的行动为该人物树立了典范或者榜样[73]。《假息票》的结构的第三个特点尚未得到足够准确的评价，那就是他的对称性小说的两部分处于相反对称的关系中，以及与此相联系的环形封闭性，这一点大概是艾亨巴乌姆首先指出的[74]。

这种情节"环状结构"最重要的作用，就是标明中心所描写的事件是最有分量的和最重要的，标明了对称的"中轴线"。这里说的第一部的最后一件事，是斯捷潘·佩拉盖尤什金杀害玛丽亚·谢苗诺夫娜，以及第二部的第一件事——他自愿承认并向当局自首。从第一个事件向第二个事件的转移，即该人物身上所发生的事（首先在他的意识之中罪恶的升级），同时也是事件的第一链条，向相反的第二链条的转移。在监狱中变成"另一个人"的斯捷潘直接或间接地影响着许多人。他身上发生的道德剧变因而就成为所描写的整个世界的重要事件。转变的原因就是玛丽亚·谢苗诺夫娜的个性，她对待死亡和凶手的态度以及福音书，她这种态度实际上就受了福音书所产生的影响。

在《假息票》的许多违背道德规范的人物中，杀人犯斯捷潘显得与众不同，他是个"有思想的"人（无私的人）。他认为自己有处置他人生死的"权利"，这原本不是什么新奇的思

想，也不是“新的话语”：这是主人公很早就有的、几乎是本能的一种信念造成的结果，他确信生活就是一些人反对另一些人的战争。可是，由于受害者保持了必要的宽恕，这种生活立场就遭到了否定。与这种立场对立的生活观念在面对生死时，就验证了它所具有的力量。不过，由于这两种立场的冲突只有借助于地狱和天堂的形象才可能获得普遍的意义（斯捷潘梦幻中见到的“黑色魔鬼”，福音书中强盗被钉上十字架的故事）。可见，托尔斯泰主张的“不抗恶”在这方面近似《罪与罚》涉及的问题和主题——我们特别想到了“永恒的战争”[75]这句话和魔鬼的形象，虽然这种近似多半带有论战的性质（这种论战可能对布宁的短篇小说《圆耳朵》产生了影响）。在陀思妥耶夫斯基的小说中，丽扎维塔·伊万诺夫娜的“温顺的目光”以及她的无力自卫并不能阻止拉斯柯尔尼科夫第二次杀人，而从拉斯柯尔尼科夫的观点来看，好像他并没有行凶；对于他来说，不管多么奇怪，杀死“虱子”老太婆似乎意义重大得多。就连索尼娅的话也没有使他忏悔或者承认自己的罪过：“您对自己做了什么呀！”（玛丽亚·谢苗诺夫娜说道：“可怜可怜自己吧。你害了别人，更毁了自己的灵魂”——XIV，186）。因此，就出现了主人公的困惑莫解，从杀人之后到认罪之前他简直就无法生活下去（在托尔斯泰的小说中，斯捷潘认罪之后，不能抛开杀人的回忆之前，同样也感到无法生存）。

在两种情况下，原先的生活立场同时导致杀人或者自杀（在托尔斯泰那里，后一种情况不仅仅是一种念头，而且试图付诸现实），所以，在情节中，新的生活阶段要“经历生死的考验”，而“复活”的条件则是为赎罪作出特殊的牺牲。托尔斯泰十分了解基督教的赎罪思想，但是断然拒绝这种思想。小说《神意与人意》当中的类似情节——斯维特洛古勃之死对分裂派老人的意义，以及从福音书中摘引的有关种子撒落在土地的话——全都证明了他采用这种艺术手法决非偶然。

在多种多样的对照体系中——在小说《假息票》中这种对照与《哈泽－穆拉特》的对照手法显得同样重要——我们发现了斯捷潘·佩拉盖尤什金与管院子的人瓦西里的性格和命运的对比关系。他们的经历作为贯穿始终的情节线索同样是很突出的，两个人都不消极地屈从于外界或偶然的影响：在偏离和回归道德规范方面，两个主人公都同样地积极和自主，但同时这里还不能说是自觉的道德选择和对选择标准的认同。从民族意识角度判断，这两个人物具有行为和命运的传统原型。斯捷潘·佩拉盖尤什金的道路，是“罪孽深重者生活”的一种独特形式。瓦西里不是凶手，而是一个“快活的强盗”；他的道德剧变与他逃离监狱的那一时刻几乎是同时发生的，而且在最后事件中有“经历生死考验”的情节（以隐蔽形式出现）。最后，他的“再生”表现在将抢劫来的财物分给了“好人”，特别是那些等待出嫁的贫困少女。综合这些情节，总体上是以民间强盗抒情叙事诗为依据，但与社会犯罪小说也有相似之处。《假息票》与《复活》在主题上最重要的区别是，由于这些主要的“民间典型”，罪与罚的问题现在变得可以理解了。1903 年 11 月 30 日的日记（纪念版，54 卷，199 页）中谈到：三个人当中就有两个的经历与斯捷潘·佩拉盖尤什金和管院子的人瓦西里有明显的

相似之处。

小说中历史形势充满了危机，这表现在人们已不再相信官方所倡导的不可违反的生活准则。息票之所以需要，恰恰是为了动摇许多人物心中的这种信念，然后它很快从勾心斗角的游戏中凸显出来。但是，如果说在《复活》中，根据同时代人的准确观察，与中心主人公不同——"背景人物"还确信准则的不可动摇性，并且保持着"内在心灵平和"[76]的话，那么在《假息票》中，危机实际上笼罩了所有人的意识和行为。在长篇小说中，各种各样的生活阶层、人物和事件不仅通过主人公的命运，而且通过他的观点相互联系着。《假息票》中人物的行动，在形形色色从读者面前掠过的事件中，组成了因果关系的牢固链条，但是它始终处于出场人物的视野之外。在长篇小说中，许多次要人物的遭遇跟处于描写中心的涅赫留朵夫及卡秋莎的经历的联系远不那么明显。而在中篇小说中则相反，多种多样的人物和事件似乎意义不分上下，根本就看不出哪些是主要人物和重大的事件。《复活》的史诗规模及其表面上开放的结尾与"主体思想"的实现结合在一起：主人公的精神道路使他获得了终极的、绝对的真理。相反，《假息票》尽管表面形式上是封闭的环形结构，而思想上却是开放的：米佳的"理想"根本没有形成——这里说的仅仅是"越来越深地扰乱他的心灵"的"思想"（XIV，212）。

这样，《假息票》作为《复活》的独特的"相反相成的孪生兄弟"，它是托尔斯泰在对现实的理解之中进行史诗性综合的最后尝试，其中汇集了作家整整十年在思想和艺术方面的探索。如同《哈泽－穆拉特》，它证明了"简明的"（帕里耶夫斯基语）或者"凝练的"（凯尔德士语）史诗形式的诞生[77]。人民的典型和完整的、没有反思的意识成了这两部作品关注的中心；行动的"普遍力量"（借用黑格尔的术语），不必通过主人公的"意识流"和作者的分析、评述话语，"径直"与道德范畴和行为以及事件形成对比[78]。新的体裁形式在很多方面决定了托尔斯泰晚年这两部叙事文学的经典之作对20世纪艺术散文发展的特殊意义。

4

对于俄国文学和整个白银时代的文化来说，晚年的托尔斯泰是站在这个时代精神复兴之源头的宗教哲学家[79]；他的作品，如同陀思妥耶夫斯基的小说一样，贯穿着道德和宗教探索的复杂问题。梅列日科夫斯基的著作《列·托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基》成为世纪之交的标志性著作决非偶然。世纪之初的宗教、哲学、美学对托尔斯泰所指出的新时代艺术与中世纪艺术的对立进行了深入的研究（结论有利于后者）。

在散文方面，托尔斯泰最重要的继承者无疑是布宁和安德列耶夫。布宁的作品在很大程度上显然接近于托尔斯泰创作于90年代与爱情和性等问题有关的作品，但不是有名的《克莱采奏鸣曲》（通常把它与《米佳的爱情》作比较）[80]，而更加引人关注的是《魔鬼》中爱

情与性的“魔力”与“对世界上所有肉体必然灭亡和腐烂的敏锐感觉”[81]两者之间的对比。反观安德列耶夫，显然他对联系死亡问题，从道德观点出发，对法庭和权力进行批判更感兴趣[82]。“凝练的史诗”对俄国小说发展的影响更全面、更深远。

在后象征主义小说中，可以分为两条路线。一条是史诗性蒙太奇小说，从皮里尼亚克的《裸年》开始，经过韦肖雷的《血洗的俄国》到《静静的顿河》；另一条是哲理讽刺惊险小说，从爱伦堡的《胡里奥·胡林尼托奇遇记》开始，经过伊里夫和彼得罗夫的两部曲，到布尔加科夫的《大师和玛格丽特》。另一条路线，引人注目的是代替“大挑拨者”和“大谋士”之类人物的陀思妥耶夫斯基的创作，尤其是《群魔》的最重要的主题（宗教哲学和政治“挑拨”问题）的变形[83]，这类主题通过别雷的《彼得堡》而被领悟。但是，在别雷的这部作品中已有了蒙太奇小说、托尔斯泰首创的这种形式的特点。在《假息票》中，这种形式的特点是显而易见的。诚然，《哈泽－穆拉特》与这种形式的起源也有联系，这种联系又在这种结构演变得更远的阶段——《静静的顿河》的创作中——表现了出来。当需要拉开历史的距离重新对革命时代的现实进行审视的时候，艺术重新彰显出权力与普通人的生命价值的不相容性，托尔斯泰对此曾经进行过极为深刻的思考。



注释：

1. 只是不久前权威性出版物才第一次表示反对将“托尔斯泰晚年的活动范围进行绝对划分”，以这种观点“接受”托尔斯泰的文学作品，并“彻底审视”他的学说。参见：凯尔德士：《晚年的托尔斯泰》，《世界文学史》，莫斯科，1994，第8卷，29页。对于“晚年的”托尔斯泰所写的全部作品，这种传统的观点早已不再适用。不过，对于个别作品（如《复活》、《假息票》）的评论至今仍能看到类似的尚未解决的矛盾。

2. 参见：维诺格拉多夫，《列夫·托尔斯泰的问题和答案》，见维诺格拉多夫，《沿着生命的足迹》，莫斯科，1987，165、170页。

3. 阿勃拉莫维奇，《托尔斯泰的宗教》，莫斯科，1914，48页。

4. 参见：吉特里诺夫，《托尔斯泰伯爵的“基督教”和福音书中的基督教》，圣彼得堡，1907，112—113页。

5. 梅列日科夫斯基，《列夫·托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基：永远的同路人》，莫斯科，1995，233页。

6. 参见：凯尔德士，《第一次俄国革命时代的列夫·托尔斯泰》，《1905—1907年革命和文学》，莫斯科，1978，95页。

7. 引发托尔斯泰作出决定的原因和出走的情况在大型文献中作了解说。例如：梅拉赫，《列夫·托尔斯泰的出走和死亡》，列宁格勒，1960。

8. 《托尔斯泰全集》，莫斯科，1953，第53卷，87页。以下均引自这一纪念版，引文后面的括号内注明卷数和页码。

9. 古谢夫，《托尔斯泰生活和创作年谱。1891—1910》，莫斯科，1960，211页。

10. 比留科夫，《列·尼·托尔斯泰的生平》，莫斯科，1922，第3卷，316—317页。

11. 比较，“中篇小说《魔鬼》自行开启了托尔斯泰一系列‘魔鬼’题材作品。这里还可以列入中篇小说《谢尔盖神父》、《克莱采奏鸣曲》，以及长篇小说《复活》”（列福尔玛茨基，《托尔斯泰作品的情节结构》；列福尔玛茨基，《语言学与诗学》，莫斯科，1987，234页）。

12. 罗赞诺夫,《在尚不明了和问题尚未解决的世界里》,《文集》,尼科留金编,莫斯科,1995,70页。

13. 比较,"在《克莱采奏鸣曲》中,托尔斯泰愤怒地停在人的生命之开端面前,他更多地研究它的终结……如果可以设想创建一门死亡哲学,那么则应该由托尔斯泰创建"(阿尔达诺夫:《托尔斯泰之谜》,柏林－来比锡,1923,56—57页)。

14. 不久前《列夫·托尔斯泰的精神悲剧》一书的出版(莫斯科,1995)证明,作家同官方教会的争论仍继续保持着其现实意义。该书包括许多与革除教籍有关的文件(其中有托尔斯泰《答东正教最高会议》)和一些同时代人对该事件的反应。整个文件的筛选有明显的倾向,而且有明确的目的,正如这里直言,与其说是反对他的学说("早就遭到严肃的批评"),不如说是反对作家个人(9页)。

15. 日丹诺夫,《列·托尔斯泰的最后作品:构思与完成》,莫斯科,1971,216页。

16. 古谢夫,《托尔斯泰生活和创作年谱:1891—1910》,558页。

17. 布尔加科夫,《人与艺术家》,见布尔加科夫:《静静的沉思》,莫斯科,1996,250页。司徒卢威在《托尔斯泰死亡之意义》一文中表达了十分近似的思想(司徒卢威,《爱国者:政治,文化,宗教,社会主义》,莫斯科,1997,304页)。

18. 根据斯捷彭的正确见解,"托尔斯泰对基督教真理的绝对性和永恒性的信念是如此强烈,以至于很难相信他会和其他人一样拥有这种信念"(斯捷彭:《会见》,莫斯科,1998,41页)。

19. 关于这个问题请参见:梅尼,《列夫·托尔斯泰的"神学"和基督教》,列夫·托尔斯泰,《忏悔录:我的信仰是什么》,列宁格勒,1991,21—22页。

20. 津科夫斯基,《俄国哲学史》,列宁格勒,1991,第1卷,第2部分,203页。

21. 对立观点见阿斯穆斯,《托尔斯泰的世界观和美学》,阿斯穆斯,《美学理论及历史问题》,莫斯科,1968,504—505页。

22. 参见:索科良斯基,《回顾有名的论战》(《肖伯纳与托尔斯泰关于莎士比亚的争论》,Studia Rossica Posniensia. Z.XII.1980.S.69—83。

23. 原文为法语"de longue haleine"。

24. 参见:布尔加科夫,《人神与人兽》(关于托尔斯泰死后发表的作品《魔鬼》和《谢尔盖神父》),《文化剪影》第1辑,莫斯科,1995,302页。

25. 另一条途径——纯粹的主题比较。可参见:马加赞尼克,《托尔斯泰的自我争论事件》(《魔鬼》反对《克莱采奏鸣曲》),《诗学问题》,塔什干,1968,62—77页。

26. 《托尔斯泰文集》,二十卷集,莫斯科,1964,第12卷,211页。下面作家的文学作品均引自该版,引文后在括号内标明卷数用罗马数字、页码用阿拉伯数字。

27. 参见:盖伊,《艺术多样性:托尔斯泰的〈克莱采奏鸣曲〉》,《文学史篇章》,莫斯科,1971,127页。

28. 兹维辽夫,《艺术家列夫·托尔斯泰伯爵》,彼得格勒,1916,26—27页。参见:赫拉普钦科,《艺术家列夫·托尔斯泰》,第4版,莫斯科,1978,252页。

29. 同时代人注意到托尔斯泰的中篇小说与《温顺的女人》的相似之处。参见:阿勃罗西莫夫,《列·托尔斯泰的〈克莱采奏鸣曲〉与陀思妥耶夫斯基的〈温顺的女人〉》(维杰夫斯基给托尔斯泰的信);科洛姆纳,《情节与时代》,1991,143—146页。比较洛佐夫斯卡娅,《陀思妥耶夫斯基的〈温顺的女人〉与托尔斯泰的〈克莱采奏鸣曲〉》,《文学史和理论问题》,第1辑,车里雅宾斯克,1966,57—74页。

30. 巴赫金,《陀思妥耶夫斯基创作问题》,第5版,修订版,基辅,1994,189页。

31. 艾亨巴乌姆,《托尔斯泰与波尔·德·柯克》,《西欧集》,第1册,日尔蒙斯基主编,莫斯科－列宁格勒,1937,91—308页。

32. 《陀思妥耶夫斯基全集》，三十卷本，莫斯科，1973，第 5 卷，118—119 页。

33. 参见：德聂波罗夫，《托尔斯泰散文的表现力》一文中对中篇小说冲突的论述，见《在托尔斯泰的世界里》，莫斯科，1978，91—92 页。

34. 参见：弗莱金堡，《关于约瑟夫·普列克拉斯内依的神话》，《语言与文学》，列宁格勒，1932，第 8 卷，137—158 页。

35. 参见：塔马尔琴科，《论〈宿命论者〉的意义》，《俄国文学》，1994，第 2 期，28 页；比较弗莱金堡，《情节和体裁诗学》，列宁格勒，1936，252 页。

36. 参见：库普列雅诺娃，《列夫·托尔斯泰的美学》，莫斯科 - 列宁格勒，1966，282—283 页；尤尔塔耶娃，《论托尔斯泰的中篇小说〈谢尔盖神父〉中的圣徒传统问题》，《从历史角度论文学作品和文学过程》，克麦罗沃，1988，121—123 页。



37. 布尔加科夫，《人神与人兽》，305 页。

38. 参见：什克洛夫斯基，《列·尼·托尔斯泰》，什克洛夫斯基，《关于俄国经典作家散文的札记》，第 2 版，莫斯科，1953，394 页；梅什科夫斯卡娅，《列·尼·托尔斯泰的技巧》，莫斯科，1958，406 页；库普列雅诺娃，《列夫·托尔斯泰：〈复活〉》，《俄国小说史》，莫斯科 - 列宁格勒，1961，第 2 卷，530—531 页；奥基诺科夫，《19 世纪俄国小说的诗学和类型学问题》，新西伯利亚，1971，176、178 页；巴雷什尼科夫，《生活的形象化概念：托尔斯泰的长篇小说〈复活〉》，见《文学作品的完整性问题》，《国立沃龙涅什师范学院学报》，第 180 卷，沃龙涅什，1976，46、50 页等；比较：巴赫金，《托尔斯泰的〈复活〉前言》，巴赫金，《文学批评论文》，莫斯科，1986，106 页。

39. 参见：扎伊金什努尔，《列·托尔斯泰的柯尼故事》，见《在书的世界里》，1975，第 7 期，68—70 页；洛姆诺夫，《〈柯尼的故事〉和托尔斯泰的长篇小说〈复活〉》，《当前文艺学与语言学的问题》，莫斯科，1974，298—306 页；也可参见：奥普列斯卡娅，《列夫·托尔斯泰小说的创作经过》，《动感诗学：从构思到表现》，莫斯科，1990，120—133 页。

40. 参见：盖伊，《托尔斯泰小说诗学：长篇小说三连画：〈战争与和平〉、〈安娜·卡列尼娜〉、〈复活〉》，《托尔斯泰与现代》，莫斯科，1981，124 页；祖布科夫：《托尔斯泰小说〈复活〉中的情节创新》，《托尔斯泰的创新：风格问题》，彼尔姆，1963，87—88 页；罗曼诺娃：《关于〈复活〉的情节与体裁问题》，《托尔斯泰评论集》，图拉，1978，59—66 页。

41. 梅明，《长篇小说〈复活〉结构的几个特点》，见《托尔斯泰的创作》，莫斯科，1959，254、260 页。

42. 基列耶娃，《论托尔斯泰的长篇小说〈复活〉的结构的几个特点》一文中指出了它的意义。《托尔斯泰评论集》，图拉，1964，31 页。

43. 同上，31—32 页。

44. 加拉甘，《列·托尔斯泰：艺术、道德探索》，列宁格勒，1981，168 页；比较布尔索夫，《列夫·托尔斯泰与俄国小说》，莫斯科 - 列宁格勒，1963，122 页。

45. 因此，他持续地摇摆不定证明，主人公决不是作者思想的传声筒，按照一位研究者的见解，作者只是企图在小说中"证明""山上训众的遗教"（Hamburger K. Tolstoi.Gestl und roblem.Göttigen,1963.S.106）。

46. 托尔斯泰"晚年"的创作与陀思妥耶夫斯基创作的对比几乎还未研究，主要关注的是 1860—1870 年的类似作品。关于《复活》可参见：普拉东·克拉斯诺夫，《托尔斯泰伯爵的新小说》，《一周图书》，1900，第 1 期，201 页；戈登魏泽尔，《罪即罚，罚即罪——托尔斯泰的〈复活〉的主题》，基辅，1911，23—24，49、62 页；叶梅里扬诺夫，《托尔斯泰的长篇小说〈复活〉》，《文学学习》，1935，第 9 期，61 页。

47. 比较以下书中对这一问题的最初态度：戈登魏泽尔，《罪即罚，罚即罪——托尔斯泰的〈复活〉的主题》；扎皮尔，B.，《陀斯妥耶夫斯基与托尔斯泰论法制问题》，图宾根，1932。

48. 在这部长篇小说创作的最活跃时期，托尔斯泰重读了菲尔丁和狄更斯的作品（古谢夫：《托尔斯泰生活和创作

年谱。1891—1910》,302—304 页),而在论文《什么是艺术》中,托尔斯泰将陀斯妥耶夫斯基、狄更斯、雨果并列为最重要的作家。

49. 参见:莱赫诺维采尔,《陀思妥耶夫斯基与 1860—1870 年的社会犯罪小说》,《列宁格勒大学学术丛刊》,1939,第 47 期,第 4 辑,273—303 页。

50. 比较问题的另一种提法, 萨尔马诺娃,《19 世纪 90 年代至 20 世纪最初十年托尔斯泰叙事文学发展中的戏剧〈活尸〉》,《文学体裁问题》,托姆斯克,1983,67—68 页。

51. 比较洛特曼,《费佳·普罗塔索夫的命运》,《俄罗斯与斯拉夫哲学著作: 文学研究》(新文集) 第 1 辑, 塔尔图,1994,11—24 页。

52. 参见:波利亚科娃,《列夫·托尔斯泰的戏剧》,莫斯科,1978,244 页。

53. 巴赫金,《托尔斯泰戏剧作品前言》,见巴赫金,《文学批评论文集》,91 页。

54. 巴赫金,《对〈拉伯雷〉的补充与修改》,见《巴赫金文集》,七卷集,莫斯科,1996,第 5 卷,101—102 页。

55. 比较: 科瓦廖夫,《关于托尔斯泰的中篇小说和〈哈泽－穆拉特〉的结构》,《情节与结构问题》, 高尔基市,1980,42—43 页。

56. 比较梅列日科夫斯基的《托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基:永远的同路人》一书中对《战争与和平》文本的研究,163—164 页。

57. 比较斯卡夫迪莫夫关于托尔斯泰的"身体语言的暴露功能"的见解;见斯卡夫蒂莫夫《俄国作家的道德探索》,莫斯科,1973,159、163 页。

58. 帕利耶夫斯基,《文学与理论》,第 2 版,1978,29—31 页。

59. 比较:图尼马诺夫,《托尔斯泰的高加索小说》,扎幌,1999,449—450 页("作为当权者他们适成对照……而作为个人,他们的性格大概正好相反")。

60. 金兹堡,《论心理散文》,列宁格勒,1977,323—325 页。

61. 比较:艾亨瓦尔德,《托尔斯泰去世后出版的作品》,圣彼得堡,1912,38 页。

62. 参见:罗赞诺夫,《论创作与作家》,尼科留金主编,《文集》,莫斯科,1995,311—312 页。

63. 作家同时代的评论界将中篇小说与《战争与和平》作了比较。参见:科瓦辽夫,《关于托尔斯泰的中篇小说〈哈泽－穆拉特〉的结构》,41—42 页。

64. 加拉甘,《晚年的托尔斯泰》,《俄国文学史》,四卷本,第 4 卷,列宁格勒,1983,282 页。

65. 比较问题的另一种解决方法, 沙金,《关于文本之间的完整性问题(以 20 世纪最初十年托尔斯泰的作品为材料)》,《艺术整体的本质和文学进程》,克麦罗沃,1980,45—55 页。

66. 比较:饶尔科夫斯基,《恍惚的梦境:俄国现代派历史片段》,《论文集》,莫斯科,1992,111、113—114 页。

67. 我们高度评价饶尔科夫斯基对这种对照的细心观察, 但不能接受这位学者将惩罚鞑靼人的场面同时解释为"各各他的变异",和对新娘子破贞仪式或主人公面对女阴感到恐惧的象征性描写的说法。116,121—122 等。

68. 比较:皮丘金,《论托尔斯泰的〈假息票〉》,《列·托尔斯泰论创作论文集》,莫斯科,1959,196 页;马加赞尼克,《托尔斯泰的〈假息票〉的从思想到形象》,《文学理论和历史诸问题》,撒马尔罕,1972,33—46 页。

69. 艾亨巴乌姆,《错综复杂的聚合》,《艺术生活》,1919,314—315 页。

70. 参见:塔格尔,《19 世纪 90 年代——俄国现实主义发展的新阶段(托尔斯泰晚年的创作)》,塔格尔,《文学著作选》,莫斯科,1988,330 页。比较:凯尔德士,《20 世纪初的俄国现实主义》,莫斯科,1975,7—8 页;列福尔马茨基,《托尔斯泰作品的情节结构》,248 页。

71. 参见:塔格尔,《文学著作选》,329 页;阿德纳西耶夫,《关于托尔斯泰的〈假息票〉体裁的几个特点》,《文学作品

的情节和体裁问题》，第7辑，阿拉木图，1977，21、23页。

72. 参见：塔马尔琴科，《情节进展的积聚原则（问题的提出）》，《作为历史诗学问题的文学作品的整体性》，克麦罗沃，1986，47—53页。

73. 参见：凯尔德士，《第一次俄国革命时期的列夫·托尔斯泰》，82页。

74. 参见：艾亨巴乌姆，《错综复杂的聚合》一文；比较：尤尔塔耶娃，《托尔斯泰的中篇小说〈假息票〉的情节和思想》，《诗歌和散文中艺术环形结构的历史道路和形式》，克麦罗沃，1992，99—101页。

75. 原文为法语"la guerre eternelle"。

76. 米哈依洛夫斯基，《复活》，见米哈依洛夫斯基，《近作文集》，第1卷，圣彼得堡，1905，272页。

77. 《假息票》的史诗性同其形式的异常新颖一样，也引起了同时代批评界的注意。参见：古列维奇，《论托尔斯泰去世后出版的文学作品》，《俄罗斯思想》，1911，第7卷，97页。

78. 关于托尔斯泰的作品中道德范畴与史诗性的对比可参见：雷马利，《托尔斯泰的短篇小说〈三死〉中的史诗和道德因素》，《现实主义诗学》，古比雪夫，1982，3—18页。

79. 《列夫·托尔斯泰对于社会的宗教觉醒具有重大意义》，见别尔嘉耶夫，《创作、文化与艺术的哲学》，两卷集，莫斯科，1994，第2卷，461页。

80. 关于该问题的争论可参见：马里采夫，《伊万·布宁：1870－1953》，莫斯科，1994，301页。关于这篇作品引起托尔斯泰兴趣的对主人公自省的描写可参见：伊里因，《关于愚昧与清醒　文学批评集：布宁、列米卓夫、什梅廖夫》，莫斯科，1991，32页。

81. 布宁，《托尔斯泰的解放》，《布宁文集》，九卷集，莫斯科，1967，第9卷，109—110页。

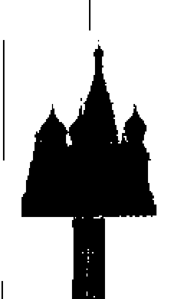
82. 参见：别祖波夫，《列昂尼德·安德列耶夫与俄国现实主义传统》，塔林，1984，12—79页。

83. 参见：布尔加科夫的论文《俄国悲剧》，布尔加科夫，《平静的沉思》，莫斯科，1996，16—17、21页。





安东·契诃夫



第七章

安东·契诃夫

◎波洛茨卡娅 著　路雪莹 译

安东·巴甫洛维奇·契诃夫(1860—1904)的创作对20世纪的艺术产生了巨大影响,这是上世纪世界艺术发展过程中最重要和最有代表意义的现象之一。

契诃夫对于当今文学生活的广泛参与,不仅体现在他的文集大量出版,作品被翻译成各国语言,而且体现在他对世界文学的显著影响,体现在契诃夫研究的繁荣,以及关于他的众多信息资料始终引起极大的关注等诸多方面[1]。

在与文学相关的艺术门类中,对契诃夫也很推崇。他对于当时美学与道德探索的最大贡献体现在戏剧方面。世界上似乎没有一个伟大的导演不曾在契诃夫的戏剧中寻找创作的支撑。现在,他日益增长的声誉甚至超过了托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基。

达到这种地位的过程是漫长而渐进的,就如同契诃夫本人的艺术发展道路一样。

自从他最早的大型文集(《花花绿绿的故事》,1868;《黄昏》,1887)出版以后,契诃夫便开始获得牢固的声望,并被看作俄国小说家中的大师。随着这些小说的面世,特别是《草原》(1888)发表以后,契诃夫开始频繁地在《北方通讯》、《俄罗斯思想》以及其他一些大型刊物上发表作品,为更广大的读者群所了解,并在批评界引起争论。所有这些都是俄罗斯社会文学生活中引人注目的里程碑,就如同契诃夫四部主要剧作的上演是19世纪末20

世纪初俄国剧坛最主要的事件一样。

从19世纪80年代起,契诃夫的名望便已传播到国外。他的作品第一次翻译成外语是1886年(小说《头等车厢乘客》翻译成捷克语),国外第一批关于契诃夫的评论出现在1887年(也是在捷克),第一本小说集1890年在德国出版,第一次戏剧演出也是在捷克(1889年),第一个选集1901—1904年在德国出版,国外为契诃夫第一次建立纪念碑是在德国的巴登维列尔(1908)。而后,契诃夫的作品开始大量地进入法国,英国,美国,日本,中国以及其他国家的文化领域。

最初,契诃夫在国外主要是被当作一位小说家。1906年艺术剧院在欧洲巡演,他的戏剧被Ж.皮托耶夫搬上瑞典的舞台,于是作为剧作家的契诃夫得到了国外的认可。

契诃夫说过,他在文学中所开创的道路"将是完好无损的"(书信集,Ⅱ,39),这话得到了证实。不仅如此,正如作家所指出的那样,这一创作道路,将不单使短篇小说艺术领域受益。在契诃夫之后,整个散文创作的发展在很大程度上都受到他的艺术创新的影响。在我们这个世纪,几乎没有哪一位大作家没有受到过契诃夫的影响,或是客观上能避开他所开创的艺术道路。契诃夫开创的艺术道路吸引着各国的作家,"就像最强大的磁石一样"(高尔斯华绥)。列夫·托尔斯泰,这位与契诃夫同时代,并且关系密切的前辈(众所周知,他本人从来不曾忽略他的创新)对契诃夫创作思想的才华及其社会内容都给予了高度的关注。他赞赏契诃夫,一方面因为他创造了全世界"新颖的,全新的"写作形式,另一方面是因为他的作品"明白晓畅,不仅贴近每一个俄罗斯人,而且使所有的人感到亲切"[2]。

"今天……契诃夫使我们感到亲切,明天说不定我们就会发现,他对于我们有着多么深远的影响……"[3]20世纪20年代英国批评家所写下的这些话已经表明,契诃夫创作的初期就已经蕴藏着很大的能量,这些能量注定在20世纪的艺术中得到释放。

文学处女作和创作的演变

契诃夫并不是从正面的大门进入俄罗斯文学殿堂的。他的处女作湮没于19世纪70年代末的幽默杂志中,大概只能把1880年3月9日定为其处女作发表的起始时间(《给有学问的邻居的信》,《在中、长篇小说中最常见的是什么》)[4]。《蜻蜓》(上述两篇小说就发表在这个杂志上)、《一分钟》、《闹钟》、《蟋蟀》最后还有《花絮》(契诃夫在这个杂志上发表作品的时间较长,数量也较多,因此契诃夫将它称为自己的"洗礼盆")——按照当时一位人士的说法,所有这些杂志,其中相当一些是档次很低的幽默杂志,却是他的天才诞生的"马槽"。到1886年为止,他用各种笔名在这些"大众文学"刊物上发表作品,其中最常用的笔名是"安托沙·契洪特"。

因此,契诃夫的处女作不可能像陀思妥耶夫斯基的《穷人》或托尔斯泰的《童年》那样

在读者中引起轰动。他创作的开端与果戈理也不同，果戈理把他第一本印出来的书统统都亲手烧掉了。契诃夫并不以早年不得不"打零工"为耻，例如根据约稿写些小小说和类似《可笑的广告和海报》的小玩意儿，尽管其中大部分他都没有收入到集子里。对于收入文集的作品，契诃夫毅然将它们归入自己的"皇村中学时代"，他并不因为不由自主地比附于普希金而羞愧。

的确，契诃夫走向艺术成熟的过程不像普希金那样迅速，而是漫长而耐心的。尽管他的抽屉里藏有早在上中学的时候就开始写作的五页戏剧草稿（即《孤儿》；作者给这个剧取的名字没有保留下来，在戏剧演出中通常使用《普拉东诺夫》或《无名戏剧》的名字），而且一再尝试写长篇小说，但他开始只是在短篇小说领域获得了创作成功。不过，在早期并不完美的作品中，已经可以看出他具有独到的文学见解和艺术思想取向。契诃夫与安托沙·契洪特的写作手法有许多共同之处，关于这一点，研究者们早就达成了共识（顺带说，当契诃夫还在世的时候，评论者研究他出版的作品集就发现了这一点，例如库普林[5]）。

1899—1901 年间，契诃夫对作品集进行整理的过程表现了这位艺术家的严整性。当时他把整个创作生涯中写出的作品重读了一遍。那些快活、机智，有时又是忧郁的幽默情节大量地涌现出来，它们也反映在作家当时的构思之中：契诃夫后期创作构思经常会回到早年的基调上去。

一个具有幽默天性的大师，成熟时期回顾早年的作品，不由得会对这些作品进行独特的，甚至有些反常的修改。这当中无疑体现出将早期的情节与主人公"严肃化"的努力，但也有把来自早年幽默的那种生气勃勃的风格加以强化的意图。一方面，契诃夫在主人公的意识中注入了抒情的调子，另一方面，大幅度压缩了其中的心理体验描写。过多的这类描写是他的叙述主人公乃至"中立的"叙事者经常出现的毛病。这一切可以证明，契诃夫的风格特征确立得很早，他在艺术方面的发展是"进化"而非"革命"。他并没有将青年时代扎下的根系拔起，而是加以培植呵护。换言之，他在艺术中所走的是自我确立，而非自我否定的道路，例如，就像托尔斯泰晚年所力图做到的那样。正因为如此，也就很难准确划分契诃夫不同创作阶段之间的界限，虽然总的说来他的转变是相当明显的[6]。

契诃夫开始走上创作道路时尚未完全脱离外省气息，加之因为对提供工作机会的人有着经济上的依赖而感到羞愧，但是经过逐渐演变，他最终却成了具有高度文化修养和内心尊严的俄罗斯知识分子。同样，他作为艺术家对于现实的认识，他的叙述语气本身也是这样逐渐变化的。在他的作品中，幽默与抒情，忧郁与欢快，怀疑与希望始终是并存的。些许的变化只是表现在他后期倾向于比较深刻和严肃的方向，以及对于未来的思考。但无论是观点还是叙述基调的变化，在早期的作品中就已经显现出萌芽了。当契诃夫还在琢磨可笑的故事、图画的题词、双关语，写作建立于外在的喜剧因素（怪癖心理或荒唐事件）基础上的短篇小说时，他也写了很多完全不同的，代表契诃夫成熟期特点的情节——陷于孤

独、贫穷与痛苦者的遭遇，落空的希望和没有实现的幸福(《哀伤》，1885；《苦恼》、《歌女》、《阿加菲娅》、《万卡》和《生活的烦闷》，1886，等)。契诃夫那时也写一些全无欢乐与玩笑意味的小说(如《太太》，1882；《圣诞节之夜》和《秋天》，1883；《噩梦》和《丈夫》，1886 等)，而一些带有模仿或戏仿性质的中篇小说则可看作是从幽默向正剧或传奇的过渡(《绿沙嘴》、《不必要的胜利》和《迟迟未开的花》，1882；《打猎中的一幕》，1884，等)。

正如同时代的研究者所指出的，契诃夫幽默作品的美学特点本身包含着其"严肃作品"美学特点的种子：没有对自然与环境的细致描写，叙述者就哲学与社会问题发表的议论也很简括。丘达科夫甚至在那些称为"一场戏"的小说中(即没头没尾的"生活片段")看到了契诃夫晚期小说那种著名的"开放性"结尾的起源[7]。尽管契诃夫早期那些欢快的独幕剧与他后期的作品有着极大不同，但在其中还是能够不时觉察出其后期剧作的某些特点。

契诃夫的幽默作品与"严肃作品"的内在联系也是由早期独特的讽刺传统决定的。毫无疑问，年轻的契诃夫曾受到对社会苦难有着切肤之痛的萨尔蒂科夫－谢德林和列斯科夫的辛辣作品，以及俄罗斯经典文学的公民主题的影响。显然，列斯科夫 1883 年对契诃夫给予祝福的时候(见《写下去》)，看重的不仅仅是他的艺术才华。在这一时期——就是同一年——契诃夫恰好发表了一些具有社会讽刺内容的杰作，诸如《公羊和小姐》、《谜样的性格》、《胜利者的欢庆》、《一个小官员的死》、《阿尔比昂的女儿》、《退休的奴隶》、《胖子和瘦子》等，但是在这一类作品中批判现实主义的传统与年轻作者独特的才能不能不发生冲突。尽管其中一些小说很像谢德林的风格(请回想一下列斯科夫对发表于 1883 年的《钉子上》的评论："这是真正的讽刺，有萨尔蒂科夫的风味"——文集，Ⅱ，490)，但这毕竟不是真正的讽刺作品，谢德林所具有并发挥得淋漓尽致的嫉恶如仇并不是契诃夫的特质。

他的讽刺作品大多数建立在小公务员的日常生活故事上。斯特鲁奇科夫领着一帮同事回家庆祝命名日，可是他们却不得不离开家到小酒馆里熬很长时间，因为他们在门厅看到了长官的帽子——有两位上司相继来与斯特鲁奇科夫的妻子单独庆祝命名日。故事《钉子上》讲的就是这样一个喜剧情节。它的结尾也很幽默：这群饥肠辘辘的人一边吃着冷饭和烤糊的鹅，一边嘲笑主人的前程已经有了保障。

契诃夫的一些怪诞的情节接近于讽刺小品，但它们与谢德林的讽刺小品不同。在契诃夫的艺术世界中不可能出现以机械音乐箱和顶着假脑袋的东西来代替活人的情节。尽管普里希别耶夫军士(见同名小说，1885)是一个机械而僵化的形象，但他主要是可笑，并不是可怕。普列希别耶夫卖力地维护法律秩序，却受到法律的惩罚，他与政权的决斗显得很可怜。但是随后的几十年中，这个形象被赋予了强烈的政治讽刺色彩(当契诃夫在世的时候，对这篇小说的反响中最著名的就是首席书报检查官的禁发批示，说是小说中反映了"畸形的社会现象"——文集，Ⅳ，483)。这发生在那个为了"新社会"的思想教育需要"有力打击敌人"的标签的时代。对这个复杂的，有着幽默与讽刺双面意味的假想人物身上突出

了那更接近于讽刺的一面。主人公的姓(用姓氏表现人物特征的做法来自俄国古典主义的传统,格里鲍耶陀夫,奥斯特洛夫斯基,谢德林等作家都一定程度上延续了这一传统)也变成了对旧制度的残渣余孽——官僚主义的统治手段——的讽刺象征。

契诃夫早期作品中的笑具有"不偏不倚"的性质,这预示着日后他整体的美学特征将回避"纯粹"刻板的形式和非此即彼的风格。在较晚的作品中,幽默与讽刺的交织被正剧与悲剧的交织、抒情与哲理的交织所代替(叙述与事件发展的双线推进便是由此产生的,并进而发展成著名的"契诃夫潜台词")。我们看到,从这个意义上说,《套中人》(1898)也很有特色,尽管在许多年中它一直被指为具有谢德林风格的尖锐的讽刺作品。

契诃夫早年并不仅仅是一位善于创新的艺术家,而且是一位对全社会的现实问题饶有兴趣并踊跃评论的公民。尽管契诃夫认为自己不擅长写时评,但还是为报刊写了许多文章和小品。和作家身份不同的是,在这些文章中,他不再是间接地对社会生活的负面现象作出反映,而是直接与读者议论这些问题。契诃夫的时评没有这种题材特有的激烈,但却独树一帜,无论内容还是形式都多种多样。他曾连续两个星期旁听轰动一时的"雷科夫与公司案件",在《彼得堡报》上进行报道(1884)。彼得堡的《花絮》杂志的读者非常熟悉他于1883—1885年以卢维尔和乌里斯的笔名发表的莫斯科生活评论。在莫斯科的《观察家》和《莫斯科》杂志上还刊登过他的剧评和小品文。

在契诃夫创作中的这个"非美文"的领域已经体现出其思想的变化。虽然他于80年代末至90年代初在《新时代》上发表的进步文章(《莫斯科的伪君子》,悼念普尔热瓦利斯基的文章《我们的赤贫阶层》,1888等)没有署名,似乎要表明自己没有介入时评领域(况且这是家反动的报纸),但这些文章具有高度的公民意识,与这份报纸的总体倾向格格不入。作者有理由在朋友面前为自己的那篇悼念普尔热瓦利斯基的文章感到自豪,他把普尔热瓦利斯基当作时评的"楷模",文章歌颂俄国生活中的自我牺牲精神。与他其它的文章和小品文不同,这篇文章写得热情洋溢,公开地抨击社会的惰性。

就在这个时期,契诃夫的艺术创作发生了转变,其开端就是《草原》(1888),《没意思的故事》(1889)和剧作《伊万诺夫》(1887—1889)。最初的这几篇严肃题材的大型作品标志着契诃夫开始与一些大型刊物合作(这两篇小说都刊登在《北方通讯》上,契诃夫稍晚又陆续在《俄罗斯思想》、《大众杂志》、《生活》等杂志上发表了若干作品),他写的话剧也开始由专业的剧院演出——包括科尔什的剧院、亚历山大林斯基剧院,以及后来的莫斯科艺术剧院。同时,契诃夫的小说继续在首都的报纸——《彼得堡报》和《新时代》(稍晚还有《俄罗斯新闻》)上登载。这样,从19世纪80年代末开始,他的作品便有机会与更广大的读者群见面了。

从此以后,在契诃夫的作品中可以越来越清晰地听到现实生活的脉动及其中的不和谐音,表达出作者因追求和谐而产生的苦闷以及对人的心灵问题的关注。

在《草原》中，契诃夫对俄罗斯的思考跨过了日常生活中负面的、值得嘲笑的东西，转向更加广阔的天地：在这篇小说中，契诃夫第一次表现出俄罗斯广袤的空间与开阔的性格中美好的，但是没有实现的潜质。在《伊万诺夫》和《没意思的故事》中则凸现了个性问题。短篇小说《路途中》(1886)早就表现了知识分子的悲剧：追求生活的真正意义，追求中却误入歧途。主要人物的内心冲突，构成了这些作品的主要内容，这种冲突随着各种细节的刻画而不断发展。缺少"主导思想"以及没有指望获得这种思想使他们的心情非常沉重。因此无论是负债累累，个人生活不幸的比较年轻的地主伊万诺夫，还是病入膏肓，在充斥着他所厌恶的市民气息的家庭中倍感孤独的老教授，其性格都具有悲剧色彩。在这两篇作品中，世界观的悲剧都与家庭的悲剧交织在一起(这是契诃夫作品一贯的现象)。

19 世纪 90 年代是以作家的萨哈林岛之行及写作纪实性的《萨哈林岛》(1895)开始的。他写这本书带有科学研究与时政评论的双重目的。在这本书中，契诃夫毫不含糊地指责了政府对这个岛屿上流放居民的管制过于残酷，没有人性。虽然对于周围的人来说，公民契诃夫的这种观点有些出乎意料，其实它也是由来已久的——从记者生涯的早期开始，那时候，他并不限于完成幽默的人物，而且写了一些关注社会的文章(类似普尔热瓦利斯基的文章)。

现在，这位作家的创作已经转向了俄国现实中一个十分紧要的问题，就是知识分子与人民的命运。

从 19 世纪 90 年代初开始，特别是在与梅里霍沃的农民直接交往的几年间，契诃夫对这个问题有过很多的思考。他的两条创作笔记很能说明问题，"我们都是人民，我们所作的最好的一切，也都是人民的事业"。"人民的力量和拯救的希望在于它的知识分子，在于诚实地思考、感受和善于工作的知识分子"(文集，IX，56)。后一条笔记是在创作《新别墅》时写下的，这篇小说描写的正是这条"拯救"之路的严重障碍。在第一条笔记中，"人民"的概念比较宽泛，指的是"民族"或全国的"居民"。

在契诃夫这十年创作的杰出小说中，一再出现有关知识分子和人民之间交流成功或不成功等社会问题。

有一组作品主要是讲知识分子的，包括《决斗》(1891)、《第六病室》(1892)、《无名氏的故事》(1893)、《黑衣修士》(1894)等。

如果说在《没意思的故事》和《伊万诺夫》中作者特别注重的是一个人内心深处的感受，那么在这些中篇小说中，主人公所处的环境则表现了更为广阔的背景。这些作品不仅体现出创作长篇小说所获得的经验(那正是创作这两篇作品的 1887—1889 年)，而且体现出萨哈林之行使得契诃夫看到了俄国现实的另一面。《没意思的故事》和《伊万诺夫》描写的是找不到出路的个人内心悲剧，现在，被主人公试图从复杂的悲剧状态中找到出路的努力代替了。由于契诃夫的叙述方式通常都很客观，因此，作者对人物前景的态度很难把握。

在《决斗》中，作者艺术研究的对象是生活观念以及与之相联系的思想观念。拉耶夫斯基可以说是作者在描写之前称之为“萎靡，消沉，懒洋洋地讲大道理，冷冰冰的”（书信集，Ⅲ，309）那部分知识分子。主人公所陷入的生活环境使他变得歇斯底里。他所有的议论都是自相矛盾的，混乱的，除了想将自己的痛苦归结为“多余人”的痛苦以外，没有任何明确的指向。冯·科连刚好相反，是一个具有铁一般的意志，极度自信的人，他能够为了替社会清除寄生虫而杀死对手，他认为拉耶夫斯基就是这样的人，因而他自认为是人道主义的保卫者。助祭和萨莫伊连柯医生没有特别的主张，心地坦诚，同情他人的苦难。拉耶夫斯基与冯·科连的决斗几乎可以肯定将以拉耶夫斯基的死亡告终，但结果却使他获得了心灵的复活，回到以劳动充实起来的生活中，学会了原谅，获得了内心的安宁。决斗前夜的大雷雨一段，是契诃夫最好的心理描写之一，这一段以普希金的诗《回忆》的片段开头，表现抒情主人公对生活的“厌弃”和妥协。两个从前的“敌人”跨越过去的“抽象议论”而达成共识：“谁也不了解真正的真理。”这个观点也是契诃夫本人在某些时候所认同的。但是当拉耶夫斯基看着冯·连科乘着小船驶向狂风暴雨的大海时，他说了最后几句话，确定了小说的基调：尽管人们总是“进两步，退一步”，饱经痛苦，屡犯错误，但对真理的渴望和意志却总是鞭策他们前进，“说不定，他们终会找到真正的真理……”（文集，Ⅶ，455，着重号为本文作者所加）。后来契诃夫笔下的人物谈论生活的意义时，也时常出现类似的充满希望的言辞。例如，在《三姐妹》的构思笔记中就有一条与拉耶夫斯基的结论很接近，“人将一再地迷失方向，寻找目标，焦虑不满，直到找到自己的上帝”（文集，XⅦ，215）。

甚至在悲剧性的《第六病室》中也有类似的片段。沉浸于斯多噶哲学的医生拉京也有一个论敌，那就是精神病患者格罗莫夫。这个人却对他讲出了思想健全的人在社会上应该有怎样的行为。由于同事霍伯托夫对拉京的陷害，他最后被关进了疯子所在的病房，他在遭受精神和肉体双重痛苦的时候，终于认识到格莫洛夫向他灌输的真理：必须反抗残忍，反抗践踏人的尊严，反抗以精神病房和监狱（从医院就能看得到监狱）为象征的现实。拉京为了这个觉悟付出了生命的代价——这就是多年沉浸于理性思辨，以至将自己与活生生的现实以及他人的痛苦隔绝开的主人公的结局。但是有这片刻的醒悟已经很好了。主人公所发现的真理之光留在读者心中，尽管整个小说的基调十分阴暗。

在 1893 年的中篇小说《无名氏的故事》中，契诃夫让这个“无名氏”走上了一条曲折的道路。在对过去赖以生活的民粹主义思想感到绝望以后，他为如何继续生活下去和用什么来代替失去的理想而痛苦。他决定为自己而生活，并试图在爱情中寻求慰藉。他向一个女人应许他们将一起参加政治斗争，想以此获得她的好感，但是她看出他的观点总在变化，不愿和他共命运，最后自杀了。与快要死于结核病的“无名氏”的精神破产相呼应的，是彼得堡的官员奥尔洛夫衰弱无力的精神世界，尽管他有着看似积极的上流社会的生活方式和虚伪的道德，却试图通过对自己和他人的嘲讽态度来为自己的生存状态辩解。“无名氏”

心灵悲剧的另一个“行星”是齐娜伊达·费奥多罗夫娜的精神崩溃过程，这是由于她与奥尔洛夫的个人关系以及基于政治原因而没能实现的“复活”造成的。《无名氏的故事》的结尾是新生命的诞生（孩子的父亲是奥尔洛夫），它结束了主人公充满波折的命运悲剧。多样的人物，变换的地点（彼得堡，威尼斯，佛罗伦萨，尼斯，彼得堡），所有这些都使人联想到长篇小说题材。威尼斯的两宫，据说苔丝德蒙娜曾住过的房子，“像女性般优雅”地漂浮的贡多拉，充满激情的呼喊，弦乐伴奏的歌声等等——这是契诃夫唯一一次对欧洲城市比较详细的描写。其他两部中篇小说——本想写成“莫斯科生活的长篇小说”的《三年》以及《我的生活》也以事件、地点、人物的众多和对人物精神生活的深入描绘见称[8]。

在中篇小说《黑衣修士》中，无论情节，结构，叙述的音乐韵律，还是最为重要的科甫林与修士的对话，全都围绕着主人公证明自己是“上帝的选民”的渴望，这种渴望是被他的幻觉中出现的一个“天外来客”激起的。这些对话体现出契诃夫时代的知识分子对于玄学和神秘学说的兴趣。在这篇小说中，主人公也为他自以为找到的真理付出了代价——学术研究、家庭，最后还有健康——他的健康很快就被结核病毁掉了。自从萨哈林之行之后，关于结核病的想法就不时地困扰着作者。我们可以看到，在契诃夫“平静”的艺术世界中，人物不止一次以死亡为代价，以便获得他心目中的真理。

另一部分写于 19 世纪末的作品是表现乡村的人们，包括《农民》（1897），《在山沟里》和《圣诞节期间》（1900）。小说中用乡村现实的阴暗图景以及那令人绝望的贫困、肮脏、粗野、争斗反驳了又一个理想主义的想像，那就是民粹主义所信奉的乡村村社制度的活力。《在山沟里》以莎士比亚般的笔力描写了恐怕是契诃夫创作中最可怕的一幕——由于争夺遗产，没有孩子的阿克西尼娅用开水浇死了一个婴儿。阿克西尼娅是乡村资本的代表，然而不管是发生这件事的乌克列耶夫村，还是《农民》中的茹鲁耶夫村，或是那个发生野蛮事件的村子——那里把父母写给莫斯科的爱女的信篡改成军事条例和刑法条例的胡言乱语（《圣诞节期间》）——作家都能找到机会弘扬人性和神圣的感情。

第三类作品综合表现人民与知识分子的关系问题：用情节直接表现知识分子与人民的接触。在这方面，主人公们的实践和理论尝试也成效甚微。在《我的生活》（1896）中，巴罗兹涅夫想分担赤贫的油漆工们的命运，最后却成了他们的“叛徒”；在《带阁楼的房子》（1896）中，那个画家只会发些乌托邦式的议论，什么富人与穷人通过友好协商来分担劳动，什么使人摆脱死亡的恐惧甚至“摆脱死亡本身”。《新别墅》（1899）是以农民对于想帮助他们的工程师的善意完全无法理解而告终的。然而契诃夫早在 1888 年的小说《精神错乱》中就非常富有激情地表达了知识分子个人对于社会罪恶负有责任的思想，到 19 世纪末，在这一思想的基础上，契诃夫又号召立刻采取行动（见《出诊》，1898；特别是《公差》，1899）。

契诃夫在创作中越来越多地贯穿着对一般哲学问题的思考，包括艺术对人的影响以

及艺术本身的命运(《海鸥》,1896);天才与庸才,“挑选一些人”来拯救世界(《黑衣修士》,1894);人的生命的价值(《洛特西德的小提琴》,1894);美和真理作为人们之间心灵交流的基础与不同历史时期之间联系的基础(《大学生》,1894);爱情的秘密和在不自由的社会中家庭关系的悲剧(《三年》和《阿莉阿德娜》,1895;《带阁楼的房子》和《我的一生》,1896;《关于爱情》1898;《带小狗的女人》1899等);宗教在人的生活中的作用,犯罪与惩罚(《凶杀》1895);人对于自造的虚妄偶像的依赖以及醒悟时必然的反叛(这个问题从1897年的《精灵》就提出来了,在1897年的《万尼亚舅舅》中得到了深化)。

契诃夫最后的小说之一《主教》(1902)的主题是死亡与永生。艺术家采用了惯用的手法,通过一个具体人的具体命运渐渐地接近这个主体。但这一次,他的主人公却是一个不同寻常的人:彼得主教身份显要,过着富有生气的,创造性的生活。像契诃夫一贯的风格一样,这篇小说的情节很简单:主人公生病,然后死去,他死后除了母亲,所有的人都把他忘了,生活仍在继续,周围一片欢乐的,春天的气氛(正逢复活节的开始)。死者尘世生活的结束与没有止息的生命之流形成对比。像回声一样与此相呼应的,是一系列个别的矛盾织成的网:主人公的显要地位与他淳朴的心灵;对于宗教仪式细节与主教职责的详细描述与他病情的发生及加重的征兆;主人公睡觉前的祈祷与他对童年,对曾经体贴,现在却不知为何已不再理解他的母亲的回忆;对周围人的纷乱感到不快,却又舍不得与生命告别,也就是舍不得与这些人分别;当感觉到死亡临近的时候既悲伤又为此流下欣喜的泪水,并希望能在“彼岸生活”中怀着美好的感觉回忆起尘世的岁月。但是描写主教这些想法的抒情笔调中不断穿插着神父西索或商人叶拉金的粗言粗语,还有主人公的母亲怯生生的语言(这也产生了对比的效果,虽然这种反差比较和缓)。

但是小说中有一种对比将所有这些差别都联系为一体,那就是现实时间中发生的事件,也就是主人公生命的最后一个星期(从复活节前的礼拜日到他去世的礼拜六,也就是复活节前一天)与基督生命中受难的最后一个星期,以及随后的复活之间的呼应关系。这使得主教的孤独与身体的痛苦显得特别强烈,同时这种崇高的类比也凸现了这个人物的重要性。在这些情节中也隐含着作者对于事件的复杂解释。主教接受了自己的命运,作者描写了他死后欢乐的节日场面,这都减轻了被遗忘的主人公在我们心中引起的忧郁情绪。这正是小说一系列矛盾的最后一环,也是这篇小说作为契诃夫最完美作品之一之所以如此和谐的秘密所在。

《主教》是一个很好的例子,说明从19世纪90年代末到20世纪初,契诃夫作品用以表现主要思想的手法并不仅仅局限于构思人物关系和环境事件。在这方面自然景色的描写也显得很重要。关于春天的太阳的描写,关于在受难的星期四“云雀不停的歌唱”和“深不见底,广大无边的蓝天”的描写,关于在复活节这一天教堂的歌声以及“欢乐的”钟声的描写,这些都含蓄地表达了作者的思想,即人的生命是很宝贵的。在《带小狗的女人》中,在

古洛夫与安娜谢尔盖耶芙娜幽会的中间，插入了一段主人公因海上的景色引发的想法。在"童话般的"自然环境中主人公想到，在这个世界上"一切都是美好的"，"唯独我们在忘记生活目标，忘记我们人的尊严的时候所想和所做的事情是例外"；同时他也想到，"这种持续不变，这种对于我们每个人的生和死完全无动于衷，也许包藏着一种保证——我们会永恒地得救，人间的生活会不断地运行，一切会不断地趋于完善"（文集，Ⅹ，134，133）。在《三姐妹》中，主人公命运的重要时刻也是与自然景色相呼应的。在图登巴赫与伊琳娜诀别时，一种思想的觉醒在决斗之前的可怕时刻给了图登巴赫力量——"多美的树！照理说，在它们旁边应该有一种多美的生活！……这棵树枯萎了，但是它仍然和其他的树一起迎风摇摆。我想，我也是这样，如果我死了，我还是会用这样或那样的方式加入到生活中来的"（文集，ⅩⅢ，181）。在同一个剧本里，图登巴赫与玛莎尽管在寻找生活的意义这个问题上各持己见，但都呼吁人们走向大自然。

在契诃夫晚期作品中，与那些"永恒"的问题相对应的，除了超越于人们生活的"平庸"之上的"神奇的"大自然，还有这种"平庸"本身的种种日常的表现。如果无视类似的对比关系，那么契诃夫也就不再称其为契诃夫了。"日常卑微生活"的琐事往往在主人们想要谈论"高尚"的话题时忽然出现在他们的言谈中。在《万尼亚舅舅》中，阿斯特洛夫激动地谈论着大自然对于人的良好影响，并不无骄傲地将这种影响与自己对保护森林的关切联系起来，但是他对于一杯伏特加的看法以及有关自己"古怪行为"的言论却将这高尚的言论破坏掉了（同上，73）。在《带小狗的女人》中，古洛夫由于对安娜谢尔盖耶芙娜的强烈怀念，忍不住说："您不知道我在雅尔塔认识了一个多么迷人的女人！"而医生俱乐部的一名会员对他的回答，却是那句著名的话——"鲟鱼肉有点发臭"（文集，Ⅹ，137）。正值主人公的心灵快要获得新生的时候，那"断了翅膀，缺了尾巴"的生活便在他的头上打了一闷棍。而这同时又是他从以往生活中遗留下来的最后的习气——也许他过去可以随便和什么人谈论与"迷人的女人"的艳遇——但是现在作者不允许他用这样的语气来谈论安娜·谢尔盖耶芙娜，而男人之间正要开始的谈话却被这句关于糟糕的凉菜的话粗暴地截断了。

当涉及到严重的心理问题时，作者也将平庸的生活琐事与美丽的自然现象一起纳入其中，这与上述手法也有某些相似之处。它们有着共同的思想功能：都凸现了这些问题的意义，对于大自然，凸现了它的美与崇高，对于"生活琐事"或"局部"，则凸现了其琐碎与无谓的特点。其中第二点对于理解契诃夫的美学特征尤为重要：当契诃夫将他的主人公连同读者一起带向了全人类的思考，这些"局部"便不再是"局部"了。

在最后的作品——小说《新娘》（1903）和剧本《樱桃园》（1904）中，契诃夫不知是有意还是无意（当克服着身体的虚弱写作剧本的时候，大概是有意地）以对俄罗斯命运的思考为中心，为自己的整个创作作了一个总结。这两部作品的情节都很简单，没有多少事件（特别是剧本），像契诃夫以往的作品中常见的情况一样，其基础是没有实现的，"否定性的"情

节：由于“新娘”不想结婚，婚礼没能举行；拯救庄园及樱桃园的努力也失败了。但是，在这两部作品中，简单的情节中却伴随着一种普遍的不顺遂的气氛和主人公很难解决的个人问题。无论是在小说还是剧本中，“否定性的情节”本身都与俄罗斯命运的问题相关（如上所述，在《草原》中这个问题就引起了契诃夫特别的兴趣）：在旧制度消亡的时代，国内现实生活中有很多庞大的地产都很难得到“拯救”，而家庭关系的框架也已经开始动摇。

这两部作品都以年轻的主人公“出走”告终（娜佳是自动出走，而阿尼雅则是因为家里破产而不得不出走），这样的情节在契诃夫以前的作品中也出现过。请回想一下教师尼基金没有实现的“造反”（《文学教师》，1894），随后，“出走”的主题又在中篇小说《三年》（1895），《出诊》（1898）和比较接近《新娘》、《樱桃园》、《三姐妹》（1901）中一再出现（切布特金对安德列·普罗佐罗夫的建议；伊琳娜准备到工厂给工人子弟教书的打算；更不用说该剧的主要旋律——三姐妹想到莫斯科去开始“新生活”的愿望）。

在这两篇作品中，还最后一次出现了关于“光明未来”的主题，从《第六病室》和《三年》开始，契诃夫的主人公们就对“光明未来”充满期待（从恐怖的警察制度的牺牲品，精神病人格罗莫夫痛苦的话语中，可以听到19世纪60年代那“未竟旋律”的接续，而教师亚尔采夫则预感到社会生活即将发生变化，那将带来“巨大的欢欣”）。在《新娘》和《樱桃园》中，与这一主题相伴的，是一个想像的，代表“光明未来”的形象。但是作者借助一些有点走下坡路的主人公的语言描述这一形象，似乎并非偶然。《新娘》中没有通过建筑师考试，饱受结核病折磨的萨沙（“宏伟的，富丽堂皇的房屋，美妙的花园，美丽的喷泉，优秀的人”）和《樱桃园》中永远的大学生别佳·特洛菲莫夫曾经对娜佳与阿尼雅心灵的觉醒起到很大的作用，使她们对自幼习惯的无所事事的生活感到厌恶，但是这两个人都具有一个显著的特征，就是说得多，做得少。契诃夫对其作品中的这一类人通常持批评态度，他所批评的并不是他们的真诚，而是一个好人“缺少个人的行动能力”（还可以想想《三姐妹》中的维尔什宁）。不错，在《樱桃园》中有迹象表明别佳·特洛菲莫夫参加了学生运动，这一点契诃夫的书信也可证明。尽管如此，契诃夫所找到的“笨拙”这个词对他还是完全适用的。在《新娘》中，叙述者的最后一句话——说娜佳离开了故乡的城市，“她觉得可能永远不会回来了”（文集，X，220，475，着重号为本文作者所加）——也流露出些许的怀疑（当契诃夫还在世的时候，批评者就已经发现了这一点）。

一些读者可能对在某些人的头脑中已经成熟的这一类思想会信以为真，但契诃夫通过另一个人物罗巴辛的话为这些读者泼了冷水，当谈论另一件事的时候，罗巴辛说：“我们只顾在对方面前趾高气扬，但生活却只顾向前走”（文集，XIII，246）。加耶夫－朗涅夫斯卡娅一家出其不意地遭遇了时代的更替，这种更替是由历史的客观规律决定的，而不是出于某些个人的筹划。这就是契诃夫在最后的这部作品表现的主要思想，这体现出作为艺术家的契诃夫对当时社会生活所发生的转折非常敏感。

在19世纪末，俄罗斯旧的社会制度发生了缓慢地，但无可挽回的动摇。契诃夫在创作刚开始的时候就指出了这种动摇（在他年轻时所写的一个剧本中，一个主人公说道："一切都混乱到了极点，全都乱套了……"——文集，XI，16），而在其创作的终点，费尔斯老头儿也说道："现在一切都散架了，什么也搞不明白。"（文集，XIII，222）安德列·别雷曾用象征的手法描写那个急剧变化、充满不确定性的世纪之交的社会情绪："我们总是笼罩在霞光下……但不知是朝霞还是晚霞？"[9]

契诃夫对于个体及社会的看法也是在19世纪80年代形成的，其中同样反映出那个时代的情绪。众所周知，他不愿从属于任何一个政治派别或文学团体，始终坚持比较自由的人文和美学理想："我不是自由主义者，也不是保守主义者，不是渐进论者，不是修士，也不是漠不关心的旁观者……我认为招牌与标签都是一种迷信。对我来说，最神圣的就是人的身体，健康，智慧，才能，灵感，爱和绝对的自由，就是摆脱任何形式的强权与谎言而获得的自由。"（书信集，III，11）顺便说，随着对契诃夫创作的哲理内涵研究的深入，当前出现了一种倾向，就是将他过于绝对地归于不可知论和存在主义者的阵营，在这个时候重温这一连串的"不是"是很有意义的。

契诃夫不喜欢创作领域的条条框框，这也正与他作为一个艺术家和公民的独立精神相匹配。他不仅努力运用艺术无限的可能性，而且，如果可以这样讲的话，还努力运用无界限的可能性。在他的作品中，交织着戏剧艺术与叙述艺术的手法，艺术创作与书信的写作方式[10]，各种艺术形式的交叉，特别是不同体裁界限的消解，这种特点是以往的俄罗斯文学中所没有过的。附带说，契诃夫最喜爱的美文写作方式也来源于此——明暗对比，对黎明，但更多的是对黄昏景色的迷恋[11]。契诃夫创作的不同阶段之间之所以没有明显的分界，想来与上述情况有着密切的关系。

契诃夫一生的最后十年，国内的社会冲突和政治斗争已经暴露无遗并日趋激烈，一种新的社会情绪正在形成。正是在此期间，契诃夫作品的思想发生了变化，语调也变得激昂起来。作者比从前更热情地赞扬一切对于奴役和社会不公正的反抗，表达出对即将到来的变化的欢迎，哪怕只是通过书中人物之口。但是即使这种变化也不应简单地认为是与从前的思想和基调矛盾的。1940—1950年间曾有一种广为流行的观点，认为契诃夫在生命的最后几年坚信日益临近的变化是一件好事。上述的分析表明，应当通过研究契诃夫作品原文的客观意义，对这种观点加以校正。

但是，为什么他要在最后的作品中去贬低具有历史预见能力的人物的重要性呢？也许因为他比这些主人公看得要更远——一直看到我们这个时代，这个对形形色色的历史想像提出质疑的时代……

契诃夫在创作手法上的发明也很有"远见"。尽管他是按照当时的"风尚"写作的，却又冲破了这种风尚的束缚，成为20世纪文学的先驱。

作为艺术家的声誉

19 世纪末—20 世纪初的专业批评家们是在经典作家的作品中成长起来的，当他们发现了契诃夫并想同样对他的创作进行完全等值的分析时，却遇到了障碍，因为契诃夫坚持不肯接受创作形式的规范。

其实，即使在继承前辈创作主题的作品中（关于这个问题我们后文会专门谈到），契诃夫也打破了在批评家头脑中已经定型的美学原则。对心理的和哲学问题的专注（尤其是在散文中）导致了情节的变化，使其中的事件趋于减少甚至完全没有事件。契诃夫根据自己的原则，认为作家没有责任"解决"问题（他认为，对艺术家来说最重要的是"正确地提出问题"，全集，Ⅲ，46），所以他的作品的结局经常是没有结果的，是"开放性"的。但这里正好体现出他与前辈作家的一脉相承，"在《安娜·卡列尼娜》和《奥涅金》中没有解决任何问题，但您同样感到很满足，仅仅因为其中一切问题都被正确地提出来了"（同上）。但是官方的评论家还是坚持契诃夫的作品在思想上"站不住脚"，并将这种情况恰恰归结为"背离传统"。

在这方面占有一定优势的，是在他作品首次发表以后的第一时间所写的评论。有时候，这些评论通过具体的分析和对情节的直接感受，能够发现并承认作者对俄罗斯文学的贡献。例如，尽管评论家们责备契诃夫将文学的主人公降低到了平常人的水准，他们却把从《在路上》的利哈列夫开始的一系列经历精神危机的主人公（包括伊万诺夫，《没意思的故事》中的教授，《决斗》中的拉尔夫斯基，《带阁楼的房子》里的画家，《海鸥》和《万尼亚舅舅》中的特列普列夫，特里格林，阿斯特洛夫和沃伊尼茨基）归入了俄罗斯文学的"多余人"，并且把莎士比亚的哈姆莱特也扯上了。这种情况是很说明问题的。

与契诃夫同时代的人，只有很少几个对他的作品具有真正深刻和透彻的理解。但是他的一些主要的艺术手法的独特性还是引起了注意。从 19 世纪 80 年代中期直到契诃夫去世，人们一直在谈论他描写环境、自然，以及人物内心世界的简洁手法（只用两三行）[12]。人们还发现契诃夫非常热衷描写日常生活的潜在悲剧，对于人们生活中最平常，最灰暗的方面，对于最细微而迫切的问题，对于小人物平凡的痛苦怀着同情[13]。对于契诃夫作品中没有"粗暴的偏见"，对于其风景描写的拟人化特征等等，评论界也给与了肯定。"这是一个真正的创新者，而不是前人的翻版"——这是奥博连斯基对于差不多获得一致好评的《花花绿绿的故事》的作者的最初印象。

但是，对作家技巧的褒扬常常掩盖了其创作的内容[14]。"没有粗暴的偏见"的论点往往演化成对契诃夫作品缺少"内部核心"和思想意义的指摘，而对于简洁的赞许则推导出契诃夫不善于创作长篇的，意义重大的作品的结论。民粹派的批评家对于契诃夫的批评尤其苛刻，因为他们一贯将艺术现象仅仅看作社会思想的记录。从 1880 年 6 月斯卡比切夫斯



基匿名发表了针对《花花绿绿的故事》的评论开始，他对于作为小说家的契诃夫的宣判就广为流传——这本书展示出"一个年轻的天才自我毁灭的令人痛心的悲剧场面"[15]。

米哈伊洛夫斯基的《契诃夫评论》也是从匿名评论开始的，那是为小说集《黄昏》所写的评论。从此以后，他便开始密切关注这位天才的青年作家的动向。他发现了艺术家契诃夫的作品中某些独特的细节（如拒绝"激烈的冲突"，"只提出问题而没有答案"，"故事没头没尾"），却将这些视为缺陷，并责备作者对于"人的痛苦和屈辱"无动于衷[16]。后来他又说契诃夫的作品中缺少"父辈"的传统。不过他又指出，在《没意思的故事》中，作者因没有"中心思想"而感到痛苦，所以它与那些在他看来"不动感情"写出的小说截然不同[17]。米哈伊洛夫斯基的威望影响了评论界对这位年轻作家的意见，而且被紧紧抓住的只是"无思想性"这个观点[18]。很长一段时期，甚至当已经发表了《在山沟里》这个中篇小说以后，评论界还在要求他"在更广阔的图景"和"更深刻的意义"上"再现俄罗斯的生活"[19]。

但是契诃夫小说中对于俄罗斯重要社会问题热烈争论的场景反驳了这种指责，在《草原》、《伊万诺夫》、《没意思的故事》、《决斗》、《第六病室》、《黑衣修士》、《我的生活》、《农民》，中篇小说《在山沟里》以及四部重要剧作（《海鸥》、《万尼亚舅舅》、《三姐妹》和《樱桃园》）中都有这种场景。《第六病室》、《农民》和几部剧作引起的争论尤为激烈。因此，到19世纪90年代末，尽管还有人在文章中谈论契诃夫的"冷漠"，但总的来说，评论界对他的态度已经发生了很大变化。在阿勃拉莫夫所写的《我们的生活在契诃夫作品中》一文中，契诃夫的小说，包括早期小说中所表现的无情的真实，被看作是他具有"完全清晰的世界观"以及有能力进行"深广构思"的证明[20]。

这个时候文学史家奥夫夏尼科－库利科夫斯基和年轻的作家高尔基也著文反驳米哈伊洛夫斯基过去写的关于契诃夫的文章[21]。他们引证契诃夫对农村的描写来否定契诃夫是冷漠的说法。奥夫夏尼科－库利科夫斯基认为，契诃夫选择当前现实中的阴暗面加以表现，体现出一个试验作家艺术手法的特点，并以《我的一生》和《农民》为例，证明契诃夫的作品是"有理想"的。而高尔基为中篇小说《在山沟里》写的评论最集中地驳斥了所谓作家"没有世界观"的"荒谬指责"，在文章的末尾还对契诃夫作品"生气勃勃的基调和对生活的热爱"表示敬意。

但是当他们反驳米哈伊洛夫斯基过去对契诃夫的责备并为他辩护时，这位批评家自己已经对过去的评价进行了重新思考。1900年，他重读了出版家阿·费·马克思出版的契诃夫选集第一卷的早期小说，并将它们与契诃夫在1897—1900年间发表的小说做了对比，认为契诃夫对现实的态度发生了转变[22]。他赞赏成熟的契诃夫"对真正困难的、悲剧性的状况，对于真正的痛苦"的关注，并根据1898年发表的"三部曲"以及《第六病室》、《黑衣修士》、《农民》等作品得出结论说，在创作的社会意义方面，契诃夫已经"成长得认不出来了"，并将刚刚出版的《在山沟里》看作"向前迈出的新的一步"[23]

到了20世纪开始的时候，批评界已经认定契诃夫的创作正在发生“新的、非常重要的转折”[24]。对契诃夫最后两部作品《新娘》和《樱桃园》的评价证明了这种观点。特别是有关《新娘》的评论，认为他的创作进入了“新的阶段”，说即使小说结尾那种怀疑主义的调子也不会使“明朗、生动、全新的契诃夫丧失活力”[25]。

对于由艺术剧院的导演斯坦尼斯拉夫斯基诠释的《樱桃园》(1904年1月17日首演)存在较多的争议。批评作者对于俄国现实抱着“没有怜悯的艺术怀疑态度”，甚至按照老调子批评他“冷漠”的，主要是一些保守主义的刊物[26]。而自由主义的批评家则在该剧中看到与过去的贵族时代惜别的主题，还时而在年轻的主人公们的话语中发现“激昂的调子”[27]。

正是在这种背景下，在莫斯科艺术剧院在彼得堡首演的日子里，阿姆菲加特罗夫连续两天在《罗斯报》上发表了一个引起关注的评论[28]。这篇评论认为，契诃夫表现了一种“不容置疑的必然性”，正是由于它，“生活的轮子无可逃避地，重重地将贵族压垮，而在罗巴辛，在特罗菲莫夫和阿尼娅身上具有令人鼓舞的性格特征”。契诃夫很喜欢这个评论(就像高尔基对于中篇小说《在山沟里》的评价一样。这种情况在他与评论界的关系中是极少见的。参看书信集，XII,84;IX,52)。

这个剧本出版以后，从5月底到6月初，引发了一个新的评论浪潮[29]。当时对于《新娘》和《樱桃园》的评论可以看作是连接契诃夫生前和身后对其作品评论的一个环节。契诃夫身后的评论是以巴丘什科夫那篇深沉的悼念文章《契诃夫的临终遗言》为开端的，在这篇文章中，他将契诃夫最后的这部剧作看作其全部创作的思想与艺术总结[30]。

在契诃夫去世以后的最初10年，他的创作已经被看作一个完成的整体，而且总体评价也有所提高，在批评界形成了一种契诃夫模式，其内涵主要是当契诃夫在世时已经被发现的那些特点。让我们来引用这一时期一段很典型的表述：1910年罗赞诺夫写道，“契诃夫对于平凡生活的平淡描写已经达到了炉火纯青的地步。‘没有英雄’——可以这样概括他的所有作品，然后不无忧郁地暗自补充一句：‘没有英雄主义’。其实，我们在任何一个作家身上似乎还从未遇到过像契诃夫这样波澜不惊的情形。很能说明问题的是，连契诃夫小说的篇幅都总是很短小。这与陀思妥耶夫斯基和冈察洛夫的多卷体小说形成了多么鲜明的对比，又与莱蒙托夫的永远豪气冲天的英雄主义形成了多么强烈的反差。”这篇题为《我们的安托沙·契洪特》的文章是以B.瓦尔瓦林的笔名发表的[31]。

同年，罗赞诺夫又以真名发表了另一篇文章，更加深入地描绘了这位作家思想与心理方面的特点。他认为契诃夫的作品包罗万象地描写了俄国生活中所有角落，从坟墓到妓院。但同时他的语气有点不以为然的意味(……没有星星的天空……没有愤怒的风……与黑夜相混淆的白天……低矮的草和树)。这篇文章的新意在于将“波澜不惊”归结为罗斯本身“犹豫不决”的姿态，因为在辽阔无垠的罗斯反射着尽管“有点冷”，但却永远不落的太阳的光芒[32]。这是一种典型而常见的文艺批评思路：在艺术现象中寻找现实的直接对照物以

及与之相适应的形式。按照罗赞诺夫的看法，契诃夫作品最显著的特点就是以平凡的生活反映现实，并且惯用短小的体裁来实现这一特点。在此，他的确捕捉到了批评界在契诃夫生前就已为他勾勒出的一般艺术面貌。但其中又有独特的，与众不同的，纯粹是罗赞诺夫自己对契诃夫艺术奥秘的洞察。例如，在《我们的安托沙·契洪特》一文中，他对于潜台词有着独到的理解，而此前在艺术剧院演出的影响下，人们对潜台词的诠释过于简单化了（简单地理解为主人公们说的和想的是两回事）。罗赞诺夫对已经去世的作家说道："你歌声的奥秘在于，它对我们说的是一回事，是'此'，而所引起的渴望却完全是另一回事，是'彼'。"似乎为了批评那些认为契诃夫没有对崇高理想的追求，将他贬低为一个描写生活琐事的自然主义作家的人，罗赞诺夫提出了一个更精辟的观点——契诃夫作品中无声的音乐，让我们可以凭借那琴弦的声音"了解到"还有"另一个世界"[33]。

但是，让我们回到罗赞诺夫关于契诃夫作品"波澜不惊"的问题上，这个观点后来在评论界很流行，这其中有正确的成分。确实，契诃夫描写的是平凡的生活——广义的庸人的生活（在他的作品中，甚至像《三姐妹》中的巴纳乌罗夫和《樱桃园》中的加耶夫这样的贵族也过着平平淡淡的生活），事件的地点多半是在外省，而在两个首都当中，"家常"的莫斯科则要多于官方的彼得堡。如果事件发生在彼得堡，那么或者是在小办事员的圈子里（《在钉子上》和《一个小官员的死》，1883），或是在街上，失去儿子的老车夫在那里备感孤独（《苦恼》1886）。而如果写到一个高官重臣的家，就像《无名氏的故事》一样，则多半是身为"仆人"的叙述者由于服侍主人而进出正房，然后他就要回到自己的仆人房间，将他在宅子中所看到的一切一一细细咀嚼。在这座房子里，彼得堡式的恢宏气派黯然失色[34]。这幢房子的主人奥尔洛夫甚至公然把自己称作"谢德林笔下的庸官"。

当契诃夫的主人公陷入前面已经说过的那种悲剧性的境遇（我们可以比较一下，例如，屠格涅夫在《草原上的李尔王》中所描写的，一个过去极有权势的地主失去对其子女的控制权的故事，和中篇小说《在山沟里》所描写的那个儿媳妇夺权的故事），那么就可以看出，在他的作品中，这种情况引起的不是以主人公的毁灭而告终的狂暴的愤怒，而是对命运的屈服和个性无声无息的消亡。或者，如果说《妻子》（1895）重复了屠格涅夫的《贵族之家》的某些细节（拉夫列茨基发现了妻子的背叛），那么很明显，契诃夫的主人公对此的反应却截然不同，他没有像拉夫列茨基那样绝然地与充满欺骗和虚伪的环境决裂，而是最终向那个无耻的女人屈服了。

最后我们要说到《万尼亚舅舅》。这个剧本似乎在"重复"《乡村一月》中的三角恋爱关系（主人公——有夫之妇——一个似乎有可能成为主人公未婚妻的年轻姑娘），但是与他的前辈相比，契诃夫明显地降低了女人之间竞争的"温度"。在契诃夫笔下，叶琳娜·安德列耶夫娜"身上流着美人鱼的血"，与那个将自己的心与维拉奇卡年轻纯洁的心一起烧成灰烬的纳塔利亚·彼得罗夫娜简直不可同日而语！所有这些对比都表明，与前人相比，在契诃

夫的作品中事件和行为的一般底色都比较"平和"。

在契诃夫的作品中,人与环境的矛盾也相对比较平和。尽管他从实证主义者那里学了很多东西,但他毕竟是在"80年代社会活动家的理想与波谲云诡的现实之间令人痛苦的矛盾"中成长起来的[35]。在契诃夫的作品中,个性与环境的矛盾被压缩在内部冲突上。甚至现在与过去的矛盾(在小说《万卡》、《渴睡》、《草原》、《没意思的故事》和剧本《伊万诺夫》、《三姐妹》、《樱桃园》中都以不同形式表现了这一主题)通常也只发生在主人公的意识中,过去似乎消融在日复一日的生活中,因而失去了强烈的对比度。

尽管契诃夫的文学作品和笔记中都表露出了对历史的极大兴趣,但是他并不曾将某个历史事件作为描写的对象。契诃夫所感兴趣的,并不是世界上军事或政治的激变,而是导致某些制度崩溃的内在的不和谐。

在契诃夫的小说中,全人类的主题和一般的哲学主题是与人们混乱的日常生活主题共存的。即使是《没意思的故事》主人公那种情绪,也是通过一些惹他不痛快的琐事,通过家人与同事在他心中引起愤怒而造成一种情境表达出来的。心灵的不快与纯粹日常生活的不快交织在一起——这也是一种高层次与低层次主题的交错,就像我们已经说到的那样。

作为心理揭示者的契诃夫最感兴趣的不是那些很大的问题,例如折磨良心并产生懊悔的罪恶,而是一些不知不觉地蚕食人的心灵并毒化亲近的人的生活的小小的罪过。在批评界的某些圈子中,通过将契诃夫对日常生活"平静的"描写与俄国经典文学中对"非常事件"的描写加以对比,更加坚决地认定,契诃夫是一个从经典作家"向后退"的艺术家。他的作品中也没有激烈的心理冲突,而古典作家,比如说陀思妥耶夫斯基在这方面的特征却很鲜明。这似乎也是一个缺陷。契诃夫没有像陀思妥耶夫斯基那样描写光明与黑暗在主人公身上的激烈斗争,而是让它们相对平静地在人物身上共存,这也使得一些人不满意。

批评界呼应罗赞诺夫提出的与契诃夫相反的作家(莱蒙托夫、冈察洛夫、陀思妥耶夫斯基),也罗列了以陀思妥耶夫斯基和托尔斯泰为首的一批作家作为契诃夫的对立面,他们所指责的内容与从前一样:缺少教化和过于冷静(所谓"冷漠")。但与此同时,批评家们也在他的作品中看到了某些前人的传统(主要是在契诃夫的一些具体的作品中),例如,拉多日斯基将《在路上》(1896)的主人公称为"俄国的堂吉诃德或罗亭式的人物(但是在心理描写方面深刻得多)"(参看选集,V, 674)。在《噩梦》中,帕克托夫斯基看到了陀思妥耶夫斯基的影响,(同上,621),而梅列日科夫斯基则看到了格·乌斯宾斯基的影响(见1888年写的文章)。布列宁认为写出了《草原》的契诃夫是果戈里,屠格涅夫和列夫·托尔斯泰的继承人[36]。在那些评论契诃夫色彩鲜明的现实批判作品的文章中,最常出现这些契诃夫的前辈的名字(例如发表于1898年,具有类似托尔斯泰或迦尔洵的揭露性的三部曲《套中人》、《醋栗》和《关于爱情》)[37]。

从梅列日科夫斯基的文章《契诃夫和高尔基》(1916)中可以看出，在世纪之交评论界是如何评价契诃夫与经典作家的联系的。梅列日科夫斯基一方面肯定契诃夫是普希金所开创的朴素、自然、摆脱预设主体的创作方法的正统继承者，另一方面又责备他对于从困扰着从莱蒙托夫到托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的所有俄罗斯作家的"永生"与"上帝"的问题"无动于衷"。梅列日科夫斯基认为，契诃夫作品的"艺术空间"局限于没有大事的日常生活(或日常生活的完结与生存)，说明他的才华是有局限的("是民族的，但不是世界的，是属于当前的，而不是属于历史的")。晚些时候，梅列日科夫斯基在另一篇文章《阿福花和母菊》(1908)中肯定了契诃夫作品内容与形式的和谐，实际上取消了关于契诃夫对灵魂问题漠不关心的观点，但是他仍然认为契诃夫的才能局限于本民族的范围[38]。

布尔加科夫曾发表一篇讲稿，讲稿的题目是《思想家契诃夫》(1905)，这个题目本身就具有论辩的性质，针对的是对作家契诃夫已经固定的看法。在这篇文章中，布尔加科夫在世界文学的背景下肯定了契诃夫作品内容的深刻性。他似乎预见到一年之后梅列日科夫斯基的文章将使用怎样的言辞。他写道：如果狭隘地认为契诃夫的创作只是对俄国平庸生活的一般描写，就说明不理解"他的思想及艺术思维的世界意义"。他不仅将契诃夫与伟大的俄国人文主义作家——陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰、迦尔洵、格·乌斯宾斯基——相提并论，而且第一个将拜伦视为与契诃夫相关的作家。在很长一段时间里，惟独他持有这种看法。他认为这是由于拜伦的主题是"世界的悲伤"，他总是用怀疑的态度看待现实世界中人的命运：

> ……亚当的子孙在尘世繁衍，
> 吃喝，忍耐，劳作，战栗，
> 欢笑，哭泣，睡觉——死去。
>
> (《该隐》)

布尔加科夫认为，拜伦与持民主思想的契诃夫的区别在于他很贵族化，对于人类的弱点毫不宽容，不会去关怀那些像"在蚁穴中蝇营狗苟的蚂蚁"一样的主人公。这位批评家认为，契诃夫对于平凡人及其内心世界痛苦的关爱使他的世界观同时具有悲观和乐观两种成分，既有"世界的悲伤"，又相信善终将获胜[39]。这种似乎矛盾的说法，综合了在契诃夫时代经常出现于批评中的概念(如索洛维约夫、安德列耶维奇的"英雄主义的悲观主义"，格林卡、伏尔加斯基的与"泛神化"结合在一起的"悲观的理想主义"等)，揭示出作为思想者和艺术家的契诃夫身上交织着坚定与怀疑的双重气质。

这种意见认为契诃夫的作品保持了俄国文学传统，具有向善的理想和对未来的信心，并将契诃夫列入伟大作家之列。也有一些批评家对此持反对意见，认为契诃夫的作品属于

俄国文学中的第二等级。当契诃夫还在世的时候，他最后的一个剧作在艺术剧院获得的成功就已引起一本宗教哲学刊物《新路》的不满，决定公开批评《樱桃园》剧本及导演的"自然主义"倾向。这件事很能说明问题[40]。

契诃夫刚刚去世的时候，他的作品格外受到关注。1905年6月5日，安年斯基在给穆欣娜的信中用很尖刻的言辞将他与19世纪伟大文学的英雄主义传统对立起来。不错，在他的书桌里还藏着一篇关于《三姐妹》的稿子，其中虽然对剧本没有表明作家的结论甚为不满，却承认契诃夫有一种深刻理解现代人感受的能力（"他比任何一个俄国作家更丰富地表现了您和我"）[41]。但是在信中他却写道，"……怎么评论这个几乎要把契诃夫奉为'伟大'的时代呢？……不错，看来在俄国文学中需要陷入陀思妥耶夫斯基的沼泽，再从托尔斯泰的大树上砍下树枝，才能拥有这样一个小花园……啊，花儿啊！……那么天空呢？……细砂，贝壳，小溪，塑像……那远处是什么？……大雷雨！……多美啊！……多好的演员！……多么美好的心灵！……嘘！……但那不是心灵……没有心灵……那可怜的心灵无人继承，被丢掉了，只有被拔掉的雏菊……"[42]。



契诃夫所创造的理性的、没有心灵的世界，其中的小花园和雷雨，雷雨的形象并不让读者感到恐惧，反而引起他们欣赏的兴致——所有这些形象表达都符合批评界对以"中间"参数为指导的契诃夫艺术的认定（当然一般是用比较委婉的方式表述的），也与罗赞诺夫在《我们的安托沙·契洪特》一文中所做的总结相一致。

但是我们发现，安年斯基的美学观中有与契诃夫相似之处。他们的风格都接近印象主义，两个人都不喜欢文学中，特别是颓废主义文学中的"故作姿态"。契诃夫大概会赞许安年斯基嘲笑颓废主义抒情诗中那些"银色的芳香"、"酒神的女祭司"、"冰上的夹竹桃"[43]（而这种嘲笑与梅列日科夫斯基在《阿福花与母菊》一文中对契诃夫的平淡风格与维·伊万诺夫的《歌舞场与祭坛》所做的对比又那么相似）。

当代研究者在研究安年斯基对于契诃夫的这种既敌对又亲近的关系时还发现，两个人都不肯直接出面对问题做出评论，而让读者自己去解决这些问题[44]。契诃夫那些关于"昏聩的平庸生活，被窒息的激情，被断送的生命"[45]的主题，以及他对于男女之爱的诠释都与安年斯基很接近[46]。

值得注意的是，创作风格同安年斯基的诗最为相近的阿赫玛托娃，后来对于契诃夫的艺术也同样一方面进行尖锐的批评，一方面又表现出相当的接近（如追求沉着的风格，经常通过外部世界的征兆，用简练的语言来表达感情等）[47]。既然说到阿赫玛托娃曾经否定契诃夫作品的重要性，为了公平起见，我们要引用她的同时代人所转述的，她在1956年所说的一段话：当时她重读了"曾经严辞指责的"契诃夫作品，认为"至少在《第六病室》中他准确地描写了她自己和其他许多人所经历过的处境"[48]。

比较起来，一贯地认为契诃夫背离了伟大文学传统的是列夫·舍斯托夫。他在《空虚的



创作》(1905)一文中，不是像安年斯基那样，通过将契诃夫与陀思妥耶夫斯基及托尔斯泰相互对照来表达看法，而是将契诃夫创作的所有艺术文本归结为一个新的现象——空虚的创作。"空虚"指的是契诃夫的主人公们和作者本人没有世界观(我们知道，很多年以来，这种将作者与主人公混为一谈的说法一直损害着作家契诃夫在文学批评界的声誉)舍斯托夫批评契诃夫总是不能在情节的结局部分明确地表明自己的思想，他只将《第六病室》作为一个例外，认为这篇小说的作者是与"众多的俄国作家"站在一起的[49]。

"一个二十五年来一直打破人们希望的艺术家……"舍斯托夫通过分析契诃夫对内心世界的描写得出这样一个论点，并指出，这些人物同样处于不能与环境妥协又不能不妥协的境地，因此他们实际上是没有出路的。他意味深长地引用了波特莱尔的"渴望虚空"的诗句：

驯服吧，我的心，
像虫子那样睡去。

(《恶之华》)

我们要指出，舍斯托夫的著作作为一种早期存在主义的现象，立刻在欧洲和日本的批评界引起了反响。

尽管《空虚的创作》一文总的来说与所有其他的批评者是对立的，但是在个别地方也与他们不谋而合。舍斯托夫直接引用了米哈伊洛夫斯基早年说过的关于契诃夫的"无思想性"的话(他错误地断定，后来这位批评家彻底回避了契诃夫)。他与梅列日科夫斯基有着另外一个共识：他更早地表述了梅列日科夫斯基在《契诃夫与高尔基》一文中所作的论断，即契诃夫缺少对于全人类共同问题的兴趣，而且他不仅将俄国的传统，而且将"一千年来整个欧洲文学中善与恶，光明与黑暗的斗争"拿来给契诃夫作榜样。而梅列日科夫斯基则赞同舍斯托夫发明的词语"空虚"，并在谈到契诃夫的人物(以及高尔基的流浪汉)时使用了这个词，同时也将人物与作者混为一谈，"……什么都不需要，或更准确地说，只需要空虚"[50]。

在20世纪初，有三位具有强烈的浪漫主义世界观的作者反对把契诃夫定位为一个具有艺术的混合参数的作家，这就是早期的高尔基，别雷和马雅可夫斯基。如上所述，早在契诃夫还在世的时候，高尔基和别雷就开始为他辩护。高尔基对契诃夫的艺术在俄国文学史上所具有的意义，有着最透彻的，广为流传的见解，那是由一篇具体的作品——《带小狗的女人》引发的(见1900年1月5日后致契诃夫的信)。他认为契诃夫"杀死了"现实主义，因为"这条路"已经走不通了[51]。尽管高尔基对于现实主义的诠释有些歧义，只是将它作为与新兴的"英雄主义"文学相对立的，过时的文学流派，但他还是客观地指出，通过使用非现

实主义的描写手段，契诃夫最后时期的创作手法更趋丰富。这是最早"从侧面"——具体地说，是从所谓革命浪漫主义的立场上——观察契诃夫的现实主义艺术的尝试。但是对于《带小狗的女人》的评价仅仅出现在高尔基的私人信件中，在悼念文章《契诃夫》(1905)中则没有提到。不过高尔基在这篇文章中谈到了契诃夫作品中的"琐事的悲剧"，并肯定作家对现实的这种看法很独到[52]。

另外一个"从侧面"观察契诃夫创作的是安德列·别雷。他对于契诃夫的思考也产生于一个具体时间，那就是《樱桃园》在艺术剧院的首演。这场首演使他认真思考由契诃夫带入俄国现实主义的新东西。"不久以前我们还站在一个坚实的地面上，"别雷这样评论契诃夫之前的时代。现在，当生活发生了变化，变得更加"透明"，能够看清"永恒的深渊"时，现实主义的表现能力获得了拓展，并与象征主义融合起来。"契诃夫就是这样的。他的主人公是用外在的线条勾勒的，而我们则从内部去理解他们。他们走路，喝酒，说些闲话，而我们却看到了这一切下面所掩盖的灵魂的深渊。"(《契诃夫的剧作〈樱桃园〉》1904)[53]

最后，第三个发表观点的是年轻的马雅可夫斯基。他从未来主义的立场出发，将契诃夫的文学遗产看作主要是"词语的创造"(《两个契诃夫》1914)。他将契诃夫称为"强有力的，欢快的语言艺术家"，将他与"词语的盛大婚宴上快乐的主人"普希金相提并论，并为他们——还有果戈理和托尔斯泰——辩护，反对批评界的实用主义观点[54]。

正如我们看到的，当上述几位作家"从侧面"研究契诃夫的艺术时，都在其中看到了朝着"自己的"文学流派发展的潜力。大概契诃夫的风格本身也为此提供了依据。人物和叙述语言的不断转换——从抒情到讽刺，从平静的叙述到修辞性的问句，从生活细节到象征手法，以及善于通过客观叙述事件使读者感到刺痛的能力(程度不亚于有些作家通过对事件直接发表议论)——所有这些都吸引着那些寻找新的文学表现途径的艺术家。

但是，尽管契诃夫美学手法灵活而多样，在专业评论领域(这种评论对读者的影响是最大的)对于他的典型看法却只包含几个方面的内容，并将他看作一个没有鲜明主张的，平静的，甚至"麻木不仁的"(舍斯托夫语)，"游离于俄国知识分子思想主潮之外"的作家[55]。

多年的阅读乃至研究经验改变了现代人心目中的契诃夫形象，对于他的艺术体系的看法也更加自由开放。在契诃夫研究领域，通过俄国和国外专家的努力，其美学的树冠已经长得枝繁叶茂，打破了图表和计算的桎梏，不断向读者揭示出契诃夫艺术世界的新模式，新的美学特征和现象。那么其中最重要的是什么呢？一切都很重要！这种浑然一体又各自独特的种种艺术特征具有非凡的意义，对读者的冲击不亚于"九级浪"或以往文学的"英雄主义内容"。

由于当今对契诃夫的认识极大地丰富了，反而更难以确定他在文学发展过程中的地位。他独特的创作中哪些属于"继往"，哪些属于"开来"？而现在看来，他同时代的文学批评观点又有多少是最终站得住脚的呢？

信赖读者，由传统走向创新

契诃夫在文艺批评界的综合形象是由其艺术体系的一系列特点构成的。而其中有一点在当时很少被关注，这就是契诃夫相信读者是有领悟力的。契诃夫自己很看重这个特点，这从他自19世纪80年代末到90年代初的信件中就可以看出来。

乍看起来，对读者的信赖是与所谓开放性的结尾有关的，因为既然主人公的命运不确定，就意味着作品的中心思想不明确，所以读者需要从作品中自己得出结论。对契诃夫作品结尾的这个特点，批评家们曾经提出过指责（请回想一下米哈伊洛夫斯基在1887年的评论），而现在的文学史家们又争先恐后地赞扬。其实在契诃夫的艺术体系中也有不少"封闭性的"结尾。它们不止经常出现在他早期的幽默小说中，而且也出现在若干较晚的小说中，特别是带有冲击性结尾的短篇小说（例如《妻子》、《脖子上的安娜》、《阿莉阿德娜》，均发表于1895年）。在契诃夫的小说中，即使封闭性的结尾也会留下思考的余地，让人们去猜测"镜头背后"所发生的事件。

这种现象甚至也发生在一些程式化的小说结尾上，例如《一个小官员的死》。我们知道切尔维亚科夫的痛苦是这样结束的：他回到家，"在沙发上一倒，就……死掉了。"（文集，Ⅲ，166）就是这样平淡地叙述了一个"赤裸裸的事实"，在此之后，主人公已经不可能再有任何故事了。但是小说的文本本身一方面使得这件伤心事具有喜剧效果，一方面又在读者心中引起了更复杂的感觉。切尔维亚科夫多次向将军道歉，想平息他的愤怒，结果却适得其反。这种荒唐的举动几乎使他成为契诃夫笔下第一个"笨伯"的形象，而他的死，不论死因多么可笑，毕竟是一个人的死亡。由于切尔维亚科夫不会在这种情形下摆脱困境而继续活下去，反倒使他与那些要继续奉迎拍马，卑躬屈节以保全性命的人有所不同。契诃夫虽然用一个普通名词*（一个表现性格特征的名词，就像普利希别耶夫军士一样）作为主人公的姓，但却在艺术作品中塑造了一个有血有肉的现实的活人。这个小官员有妻子（他在困境中还跑到她那儿讨主意），还喜欢音乐，甚至还会像所有人一样打喷嚏——总之，他的"人性"与他人无异。这样一来，我们感情的天平就会向着这个笨得出奇的死心眼的人倾斜。有时候我们会看到，在这个完全现实的，与18世纪美学的独特传统有一点瓜葛的人物身上，竟会忽然将未来的荒诞艺术中的人物行为模式预演出来……

即使是这个看来最简单的小说，如果考虑到不同文学时期的因素，也可以赋予它远远超出当时那个时代的意义。我们将要看到，契诃夫创作与过去时代文学的师承关系在很大程度上决定了其艺术的多样性，而与未来的关系则证实了这种多样性。

*."切尔维亚科夫"的意思是"蛆虫"。——译者注

契诃夫晚期带有封闭性结局的心理描写小说具有更大的多义性（这要求读者在阅读时要有非常积极的心态）。为了对比更明显，我们来分析一个像可怜的切尔维亚科夫一样生活在恐惧中，但是性格更为复杂的人物。教师别里科夫这个"套中人"不是那种与世无争的人。他的攻击性使得学校同事和学生，城里的居民以及读者都感到恐惧。要知道故事发生在黑暗的19世纪80年代，当这篇小说发表的时候（1898年），所有人都还对那个时代记忆犹新。但不管怎么说，难道他完全没有人的共性吗？别里科夫毫无疑问属于那种真心喜欢自己所教课程的教师。至于他对希腊语的爱是与他灌输给学生的思想审查与文牍主义的精神相一致的，那又另当别论。作者找不到比古代语言更适合这个与现实格格不入的主人公的学问了（虽然后来正是这一点激怒了阿赫玛托娃，因为她发现安年斯基就是一个古希腊语学家，而契诃夫却把古希腊语学家描写成一个套中人[56]）。但是别里科夫这个热衷于维护官方法规的"冷面人"（在这一点上，他又是一个复杂化的普利希别耶夫军士）突然遭了厄运。就像在古希腊悲剧中一样（从这方面来看，小说中的古希腊主题也不是偶然的），主人公周围的情势突然变得无比激化，以至于他只剩下唯一的出路——死亡。他所能达到的最大的爱（小说中一次也没有使用过"爱"这个词）与那保守的最高律令"千万别出什么事"相撞了。别里科夫被埋葬了，因此这段由他的同事布尔金讲述的故事的结尾是封闭性的。但是整个小说的结尾（听故事的人所说的一大段话）却是面向读者的，要他们思考，在受到官方压制和"套中人"的权威双重压力下的现实中，究竟如何生活。

契诃夫的主人公与其他时代和国家的文学主人公有着复杂的亲缘关系。在契诃夫之前和之后，"套中人"的文学历史—文学命运都有相似之处。从这个意义上说，经典文学中的一些人物与别里科夫很相似，例如福马·奥比斯金、尤杜什卡·格罗夫廖夫（同样的与环境格格不入，同样的压制周围的人，同样的用官方道德来对人说教），只是在他们身上"套子"这个主题不那么突出，内涵不那么充实。恰恰相反的是，有一个形象，尽管在用肖像和造型表现人物性格特征方面是别里科夫的直接先行者，但是与别里科夫比较之下，却可以发现，他们彼此最不相像。我们指的是奥勃洛摩夫的睡衣，它只是在外表上与契诃夫主人公的"套子"相像，但是这两个人物在逃避生活的动机、社会行为、道德观念和纯粹的个人特点方面毫无共同之处（顺便说一下，这种将主人公与其现实或文学"原型"表面的和内在的相似分开处理的手法，是契诃夫的一个特色）。

《套中人》面世不久，在俄国就出现了与之有着渊源关系的作品。这就是安德列耶夫的《窗边》（1899）和库普林的《平静的生活》（1904），索洛古勃的长篇小说《小魔鬼》（1905）和奇里科夫的剧本《伊万·米罗内奇》（1905）等。安德列耶夫的主人公逃避生活，整天坐在"窗边"，躲在自己的"城堡"，它相当于别里科夫的"套子"。在库普林的笔下，老教师的"平静的生活"就是整天打报告告发破坏校规的人。他走在人行道上，"皮制的大套鞋发出庄重的脚步声"，当时遇到了一个目光坦诚而友善的年轻教师。他很愤慨（"这也算是教师，为人师

表！放荡的形象，嘴上叼着香烟……我要告发他！"[57]），这一幕使人联想起别里科夫看到开朗快活的史地教师科瓦连科后的反应。奇里科夫写的伊万·米罗内奇是一所初等学校的学监，他也狂热地维护"规矩"，追求"合乎指令的生活"，使周围的人备感压抑。

但是"套中人"在俄国文学中留下的最清晰的印迹是《小魔鬼》的主人公——教师别列多诺夫。虽然在契诃夫的小说出现之前其性格的主要特征即已形成，但在小说的第 6 章，一个具有知识分子气质的女子当着别列多诺夫的面就问客人们："你们读过契诃夫的《套中人》了吗？写得活灵活现，对不对？"[58] 在这个半用现实手法，半用非现实手法（象征手法）写出的长篇小说中，有那么多与契诃夫的《套中人》相同之处，同时又有那么多矛盾之处，使人不禁猜想，《套中人》可能对它产生了某种特殊的，如果可以这样说的话，"独立的影响"[59]。

大概，列米卓夫在描写中篇小说《不知疲倦的铃鼓》（1910）的主人公——小办事员斯特拉吉拉托夫时，对于"套中人"那纯粹绘画的形象——永远不变的套鞋、棉大衣、眼镜——也很心仪。但是除了对上级的忠诚和平时的吝啬（别里科夫也可能会有这种特点），斯特拉吉拉托夫的性格和别里科夫没有任何共同之处。

在白银时代的文学中，有一个与"套中人"完全相反的人物，那就是库兹明的中篇小说《翅膀》[60]（1906）中的教师（和别里科夫一样，他也是希腊语教师）丹尼尔·伊万诺维奇。作者有意识地通过这个形象与契诃夫进行争论。这个"古希腊语教师"非常善良、高尚，能够理解生活与艺术中的美，大概这些都很合阿赫玛托娃的意，而她与她的这位前辈在不喜欢契诃夫这一点上是相同的。

在那个时期，世界文学中还出现了一个与别里科夫类型相近的教师（但是我们没有证据证明其创造者意识到了这一点）。那就是亨利希·曼的《温拉特老师》（1905）或《格努斯老师》（按照现在的译本）[61]。他也是教语文的，向学生们讲述荷马和席勒。亨利希·曼写作这部长篇小说的时候，在德国的《愚人族》杂志上经常刊登契诃夫小说的译文，他也许看到过这些小说。《套中人》的翻译要晚得多，但可以确定的是，在 19 世纪末 20 世纪初的几年，在慕尼黑的朗肯出版社出版的《没意思的故事》、《决斗》等译本已经在德国文学界，特别是在托马斯·曼和施尼茨勒等人的圈子中获得成功，而《温特拉老师》也是在朗肯出版社出版的。说不定，正是在那些年，契诃夫的作品给亨利希·曼留下了"极度完美"的印象[62]。

亨利希·曼的这部长篇小说是一个很有特色的文学现象。小说描写生活的民族特色，主人公的忠诚和攻击性，一个人曾经杀害无辜者、仇视人类，具有丑恶的本能，所有这些都是用一种特殊的形式表现出来的——政治讽刺与冒险情节的结合。这一切与契诃夫毫无相似之处，但是这部作品主要人物的基本心理特征是与别里科夫一致的。这个孱弱的，佝偻着身子，形如槁木的格努斯用鬼魂一样的声音说出的话，使这个外省小城的古典中学里人人自危。他要取缔一切偏离正统教条（在契诃夫的小说里是偏离"通告"）的言行，他迫害

公然蔑视他，具有自由思想的年轻人罗曼（在契诃夫的小说里，成为别里科夫靶子的是内心同样具有自由思想的科瓦连科）。格努斯认为罗曼败坏道德准则的行为（写轻佻的诗），也类似于契诃夫小说中所描写的，科瓦连科穿着绣花衬衫，“拿着几本不知什么书”走在街上。别里科夫和格努斯两个人也都因为爱而导致了命运灾难性的转折。

如果说在法西斯主义的年代，一个过去的上等兵爬上了政治统治地位，以这样的闹剧作背景，亨利希·曼小说的意义变得非常清晰，那么在斯大林主义的时代，契诃夫小说的政治意味也是值得深思的。一个穿着制服和皮靴的小个子获得了无尚权力，主宰着千千万万的人的命运，陷入恐怖的不是一座外省的小城，而是一个多民族的大国……如果说现在这种政治的联想已经不那么尖锐，那么契诃夫关于“套中人”的思想仍然是一种令人警醒的告诫。

就这样，契诃夫的“封闭性的”结尾在不同的历史时期，在不同民族文学的语境中总是可以获得新的联想和诠释。在与“永恒的形象”交流的时候，总是会发现这种广阔多样的远景。

在契诃夫的叙事中，这种交流正如对其他思想的理解一样，并不是直接面向读者说出来的，而是间接地，正如塔格尔所说的，通过“用不动声色的方法转达富有激情的内容”[63]来实现的，作者并不直接表达对于所描写的生活的态度。在俄国和世界文学中断断续续有许多作家都曾运用这种方法，从作为小说家的普希金和司汤达到写作《猎人笔记》的屠格涅夫，还有福楼拜和莫泊桑。在契诃夫的小说中，人物性格的核心与精粹不是直接说出的，而是点出一些间接的迹象（手势，眼神，嗓音等），使主人公的心理状态不经意地流露出来。契诃夫的世界是一个经过诗意概括的完整的艺术品，无论是服装，生活场景，自然景色，还是所有一般的外在的现实，每一个图景都是精心描绘的，但这个艺术世界所注重的不是描写，而是表现力。从表面化的描写到揭示现象意义的表现力之间的变化很难捕捉，正是在这里，读者开始“猜想”并成为作家的“共同创造者”。契诃夫有一句著名的话，说小说应该一下子“看懂”（这句话乍听起来和“信赖读者”是矛盾的），这大概指的是叙事的表面层次，指的是“文本”这个词的本意。

在契诃夫的叙事中，与信赖读者相联系的是体裁的革命，这个革命使他的小说具有了一种既客观又简洁的特别品格。这种结合的根基还在于过去的文学。普希金的小说也完全具备这种品格，这使得他的小说在这方面不仅远远超过18世纪的小说，而且也超过他以后很多年短篇小说的水准。这种“对读者的信赖”就起源于普希金，并与其美学特点关系密切。

但是，尽管普希金的小说在读者心目中永远是杰作，但从世纪之交作家的专业眼光来看，那毕竟是一个已经被超越的阶段了。托尔斯泰早在1853年就已发现普希金的短篇小说是“旧式的”，他的中篇小说“有点光秃秃的”[64]。难怪他对契诃夫小说的出现感到欢欣鼓

舞，认为它们代表了更现代的艺术发展阶段（例如，他认为在这方面《宝贝儿》高于陀思妥耶夫斯基、屠格涅夫、冈察洛夫以及他自己的小说）[65]。

契诃夫独特的叙述手段跟西欧与俄国绘画中的印象派有异曲同工之处。科罗温曾回忆自己与列维坦在19世纪80年代关于彼得罗夫的《捕鸟者》的谈话。两个年轻画家都认为“夜莺画得很好，而森林却画得‘像铁一样硬’”。他们认为应该用另一种方法来画：“……不该让人看到夜莺，而要把森林画出那样的效果，让所有的人都明白有夜莺在林中歌唱”[66]。图尔科夫正确地指出，这种想法“与契诃夫描写‘风景画’的原则很相近，特别是他那著名的月夜描写，他只用寥寥几笔就把月亮与月光勾勒出来了”[67]。显然，不管是契诃夫的风景描写，还是上述两位画家的风景画，以及他们关于森林风景中看不到夜莺，却能感觉到夜莺歌唱的看法，所有这些都超出了单纯风景描写的范畴，而直接涉及20世纪艺术从契诃夫那里继承的原则——留白与弦外之音，简练与潜台词。

正是从这样的客观性出发，产生了契诃夫与读者“共同创造”的特点，这是他的遗产中最精致的部分和“体裁革命”中的决定性因素。正因为如此，契诃夫成为20世纪文学的先驱——其特点是让读者非常敏锐地注意到从艺术作品中流露出的各种“信号”[68]。

那么，契诃夫这种与读者“共同创造”的机制是怎样的呢？

在非常节制和内容高度充实浓缩的前提下，作家势必要寻找一种使“合作者”的工作比较轻松的叙述方式。就像酶在生物化学反应中可以起到减少能量消耗的作用一样，这些方法也可以提高读者对于艺术文本的接受效果。

契诃夫不愿把关于“宝贝儿”和她的几任丈夫千篇一律的幸福生活的详细描写强加给读者，于是用同样的话来描写她与每一位的生活：“……过得很好”这个句子在叙述中出现了三次（第四次是女主人公自己说的：“我们过得很好”），在意义上已经获得了诗歌般的一唱三叹的效果。有些更复杂一些的重复也起到同样的作用，其中包括主旋律的反复，作品的首尾呼应，乃至于象征——这就是全套的契诃夫小说“形态”。早在20世纪20年代，彼得罗夫斯基就为这方面的研究奠定了基础[69]。

小说的思想越充实，其形式就越轻松，这就是契诃夫小说艺术的规律。可以举出在世界小说史上都独一无二的《大学生》为例。作者自己很喜欢这篇小说，把它看作“最精雕细琢的作品”[70]（并用来反驳把他视为“悲观主义者”[71]的观点）。《大学生》是用“故事中的故事”构成的。将中立的叙述者所讲的故事（即小说的直接情节）和构成“故事中的故事”的事件连接起来的时间，跨越了差不多两千年——从基督之死到讲述圣经往事的主人公自愿地回到“现实的时间”。作者借助第一次阅读时几乎察觉不出的两个情节的呼应，在一个报纸栏目的篇幅中写出了其最出色的情节之一。这是彼时与此时的呼应：令人心潮澎湃的星期五，同样的天气状况，两堆篝火，彼得的痛哭和瓦西里萨的眼泪。圣经的语境贯穿于现实中：过去的悲剧性时间在当前听大学生讲述的人心里唤起同情和痛苦，而这又使他开始思

考关乎全人类生命的思想(这是关于一个链条的"两端"的主题)。由于听故事的女人属于社会的下层(俄国农村没有文化的农妇),这一结论便显得更加可靠[72]。对于高层次真理的理解不需要理性的论证,它直接源自心灵的触动。将差不多几何式的思想概括与明澈的诗的形式结合起来——契诃夫在短篇小说领域所达到的完美艺术的极致[73]。1899年,契诃夫的译者丘米科夫在写给他的信中说,在德国,尊敬契诃夫的读者认为小说《大学生》是"现代艺术"也就是"新潮流"的"珍珠"[74],这绝非偶然。

很多年以后,布宁的短篇小说《夜》(1925)同样引用《圣经》中的传说,再次提出了关于人类不可征服的记忆和从未中断过的对生活的信仰的主题:"现在,一种几乎和当初彼得在客西玛尼园一模一样的感情充斥于我的心间……那么我的时间在哪里?他的时间又在哪里呢?……我不仅活在我的当前,也活在我的整个过去……"[75]同年布宁将这一主题纳入自己和契诃夫一贯的竞争之中(这大概不完全是无意识的,因为在1955年出版的那本著名的关于契诃夫的书中,他继作者之后也将《大学生》列为其最好的作品)。精致的短篇《神圣金龟子》(1924)篇幅比《大学生》还短,是关于人造金龟子,即刻有埃及国王名字的神圣金龟子的回忆。在死去的圣者的干尸上的神圣金龟子的形象引起了作者强烈的感触:这颗千年前冷却的心"在那传说中的日子也曾像我们今天一样坚定,也曾拒绝相信死亡,只相信生命"[76]。尽管小说对于历史连续性思想的表现和契诃夫同样紧凑,但小说中那种异域的宗教和整体的神奇而抒情的调子,那意义单纯的结尾,那直接对读者说出的最后一句话:"一切都将过去,只有这信仰永存!"却纯粹是布宁式的(在《大学生》中类似的对于真理与美的连续性的信心是由主人公说出的,就像契诃夫通常所做的那样)。

19世纪20年代对于《大学生》的认识富有创造性的一页,就是帕斯捷尔纳克在阅读维里蒙特时认识了契诃夫并受到震动。这种印象留下了一个印记,促成了一个梦想的实现,创作一组类似于里尔克的《关于上帝的故事》的组诗。据回忆录撰写者的说法,那就是《在复活节前期》、《圣诞节的星星》以及《客西玛尼园》[77]。实际上,这些诗的主题同契诃夫的小说一样,也是千年时光如过眼云烟而心灵价值永恒。

别雷所谓契诃夫在平凡的生活情节中揭示出"灵魂的深渊"[78]也可以作这篇小说的注脚。"他的目光越是深刻地洞悉生活中的关系,他对自己形象的构成研究得越细致,这些形象就越透彻……"[79]——他这样评论契诃夫1890—1900年的小说。安德列耶夫对于契诃夫的理解也与此相近:"契诃夫……将自己的图画贴在玻璃上——我能看到画上所有的线条和色彩,但是图画之后似乎还能看到明亮的天光……"[80]

用科学信息的语言来说,契诃夫小说的简短是"浓缩的"整个人类生活的信息(在《大学生》中讲的是整个人类的生活)。在传统的经典文学中,这种功能是由长篇小说来完成的。实际上,19世纪伟大的长篇小说家从70年代开始已经走向与契诃夫相同的目标,不过他们走的是一条相反的道路——从对属于几代人的多位主人公进行铺张的描写转向在

中短题材中常见的将事件的时空加以紧缩的写法。契诃夫所完成的跨越是由屠格涅夫、冈察洛夫、托尔斯泰，特别是陀思妥耶夫斯基所铺垫的。陀思妥耶夫斯基坚决地宣告了贵族-家族长篇小说的终结，坚信在属于"偶然家庭"的过渡时期，"未来的艺术家能够找到绝佳的形式，甚至能表现往昔的混乱与动荡"[81]。冈察洛夫和陀思妥耶夫斯基的长篇小说与跨度达几十年的叙事诗般场面宏大的传统文学不同，其时间是几个星期甚至几天(《卡拉马佐夫兄弟》的时间是十二天)——这已经和短篇体裁很接近了！俄国长篇小说的主要成就在于追求最大限度地充实用"单位文本"所表达的语义。这不是狭义的事件的充实，而正是信息的充实，在契诃夫的短篇小说和不长的中篇小说框架内也充分做到了这一点。他正是陀思妥耶夫斯基所期待的"未来的艺术家"，为描写动荡时代的俄罗斯生活找到了形式(而且是"绝佳的形式")。

在俄罗斯的长篇小说中还预设了一套浓缩内容的方法，帮助读者通过作品情节结构风格机制的准确性和清晰度，能够理解复杂的思想内涵。例如，在陀思妥耶夫斯基的长篇小说的艺术结构中，在托尔斯泰的《复活》不同的人物和情境的鲜明对比中，著名的"是"和"否"功能都与契诃夫小说文本中"呼应"的功能相近似。

在经典长篇小说一些章节著名的内容封闭性及重复性中也可以看到契诃夫叙事体裁的结构基础。正如美国的研究者托德以《卡拉马佐夫兄弟》为例指出的，这种特点的起源可能与作者对读者的体谅有关，因为读者最初只能通过报刊的连载一章一章地读小说。这样说来，这似乎是作者的一种记忆术，但最妙的是，无论是重复还是每一章的相对封闭，都很合乎陀思妥耶夫斯基准备出版单行本的需要[82]。这是不是与契诃夫紧凑的短篇小说中的重复有些异曲同工呢？陀思妥耶夫斯基自己也写过一篇短篇小说，其中已预先显示了契诃夫小说结构的重要特点，这篇小说就是《逆来顺受的女人》[83]。

在短篇小说狭窄的空间中，"记忆方法"更明显地表现出美学方法本身的功用。如果没有这些重复、呼应以及主旋律，契诃夫的小说似乎也就不成其为"契诃夫的"了。

因此，长篇小说的叙述总的说来(除了在小说主体中向回归过去的部分以及结尾)是由于对事件的临时压缩而完成着近似于契诃夫短篇小说的叙述功能，就是尽量用时间跨度很短的情节表现主人公整个生活的内容。但正是在契诃夫的艺术中，在信息多得令人窒息，不用"浓缩"的方法就无法掌握的时代，我们所说的这种倾向才获得了一种完全等值的表现。用马雅可夫斯基的话来说，在契诃夫的小说中已经能够听到"未来急切的呼唤"："节约！"(见《两个契诃夫》一文，1914)[84]

福克纳这位20世纪杰出的长篇小说作家对契诃夫的短篇小说艺术给予了很高的评价，他自己也写作短篇小说，并承认自己在这个体裁上受到过这位俄国作家的影响。他认为，长篇小说的作者也许可以不讲究文笔，而短篇小说则不能容忍文笔的粗糙。他以契诃夫的短篇小说作为篇幅短小，文体精确的例子。福克纳觉得，与契诃夫的短篇相比，篇幅浩

大的长篇小说成了一种"二流的体裁"[85]。

*　*　*

契诃夫在戏剧方面的革新对一些特别的艺术手法有很大影响，虽然这也跟他的叙述艺术有关。在几部重要的剧作中，同样的美学原则得到了更系统、更集中的体现，成为契诃夫艺术开创性贡献的精华所在。在话剧中，契诃夫一贯用比小说中更直接的方式来描写复杂的生活，幽默的原则与激情或抒情的主题的联系特别紧密。

契诃夫在戏剧领域进行的"体裁革命"首先是在人物的层次展开的。众所周知，契诃夫拒绝了那种在以往的戏剧体系中占主导地位的，只有一个主人公的剧本[86]。这也是契诃夫成熟期的小说的特点，特别像《农民》这种有一群中心人物的作品。但是在剧本中这一特征表现得更明显：因为这是一个与以往的戏剧尖锐对立的体裁构造原则。但引人注目的是，即使是革命，作为戏剧家的契诃夫也是通过他一贯的"改良"道路逐渐实现的。从这个角度来说，《孤儿》（难怪剧院更喜欢用主人公的名字称呼这个剧）和《伊万诺夫》还是属于传统的，但这以后的主要剧作就已经是按照新方法架构的了。在《海鸥》中，与艺术（这是本剧的主题）联系在一起的有四个主人公——两位作家和两位演员。但是具有洞察力的涅米罗维奇－丹钦柯已经在这个剧本中发现了一个特点，这个特点很快在艺术剧院1898年的演出中得到了出色实现："隐藏的冲突和每一个形象的悲剧"[87]。《万尼亚舅舅》这个名字似乎在突出主人公。但首先，这个名称间接地指向了另一个使主人公成为"舅舅"的人，也就是索尼亚[88]。其次，不用说剧本的内容本身，就是在剧名中也有一个说明性的副标题：《乡村生活的几幕》，它直接指出了本剧的主人公是一个更加宽泛和综合的形象。《三姐妹》的名字说明剧中的主人公是几个人，但这种说法也似是而非。正如在《海鸥》中一样，在一个有很多主人公的剧中，这个名字所指的也只是其中一个相对狭小的圈子。《樱桃园》则完全是一个多主人公的戏剧，这也体现在它的名字上——这是一个远比"海鸥"的象征意义更广阔的形象。



契诃夫拒绝传统戏剧中常见的次要主人公，在上述几个剧中，甚至像娜达莎（《三姐妹》）和亚沙（《樱桃园》）这种与大多数人物格格不入的人物也毫无疑问地卷入了剧中的内部冲突，他们是一种在心理上引起愤慨的成分。尽管他们与那一群主要人物彼此抱有敌意，但是却与作为内在事件背景的总的事件进程有着紧密联系（一直没能到莫斯科去的普罗佐罗夫家三姐妹刺激了娜达莎的凶悍贪婪的行为，而出售庄园则使亚沙产生了在巴黎逍遥度日的打算）。

"多主人公"或者说"无主人公"（两者在这种情况下是同一回事）与契诃夫这位戏剧革新者的另一个决定性步骤是联系在一起的：契诃夫拒绝为了戏剧冲突的需要将人物彼此对立起来。冲突不是个别人之间的冲突，而是，用斯卡夫迪莫夫的话来说，人在"与个人生

活无关的生存状态中"所感到的"孤独、破碎而无能为力的感觉"[89]。冲突的内在性挤压了外部事件和通常所说的情节。按照传统，主人公生活中重要的事件应当占据情节的中心，但在契诃夫的剧中，观众却无法在舞台上看到这样的事件，而只能从人物的谈话中得知。契诃夫的一切作品都有这个特点，但他作为剧作家在这方面表现得尤其突出，他的剧作一部比一部更忽视以激烈冲突取胜的情节。在《伊万诺夫》中，他没有给观众机会去为在台上死去的萨拉流泪；《海鸥》没有在舞台上表现特列普列夫的第一次自杀，而他真的自杀而死时，观众也只是"听到"这件事（后台的一声枪响和全剧的最后一句台词）；在《三姐妹》中，索寥内与图则恩巴赫的决斗以及这之前的争吵，也都发生在场外。最后，《樱桃园》的中心情节——出卖庄园——也不是在台上进行的。作者没有将场景移到举行拍卖的城里去，就像后来高尔斯华绥在《生死搏斗》(1920)这部带有贵族家族与商人之间尖锐的个人冲突的戏剧中所做的那样。在以前的戏剧体系中，这样的做法很可能被视为作者的败笔，但对于契诃夫来说，这是将戏剧冲突集中到人物的精神生活的必要条件。

在契诃夫的戏剧中，内在情节不断发展的感觉形成了"潜流"（或"潜台词"）。其美学手段包括：谈话的中断和家常话一样的台词，它们由于与谈话主题无关而显得很奇怪，在具体的语境中似乎很零乱；没有联系的对话（每人都自说自话）；主导旋律；意味深长，造成剧本特别节奏的停顿。所有这些都使得契诃夫的剧作可以被称为"情绪剧"，它们对于创建新的戏剧形式和戏剧体系产生了决定性的作用，同时它们又与经典戏剧相对来说并不算遥远的过去息息相通。

实际上，日后在契诃夫那里对整个戏剧结构产生重大影响，使得他实现这一领域的转变的若干戏剧特征（如在读者面前展开的"生活流"和渲染情绪的潜台词等因素，情节的不充分展开等），早已在屠格涅夫的《食客》、《乡村一月》，奥斯特洛夫斯基的《没有陪嫁的新娘》、《天才及其崇拜者》、《无罪的罪人》等剧中初露端倪。正如哈利捷夫指出的，比契诃夫稍早或与他同时，某些俄罗斯二流剧作家的作品中也出现了一些后来在契诃夫戏剧中得到充分实现的倾向，如身为知识分子的主人公的苦闷，他意识到对自己的生活无能为力（什帕任斯基的剧本《与自己为敌》，1886；卡尔波夫的《初秋》，1890），初露端倪的向潜台词和表现所有人物的内心冲突靠拢的倾向，通过手势和舞台说明表现人物的心理状况（涅米罗维奇－丹钦柯的《幸运者》1887）等[90]。

由于欧洲"自由"和"独立"戏剧突飞猛进的发展，在西方剧坛也出现了同样的现象。与契诃夫同时及稍早有易卜生和斯特林堡，与他同时及以后很多年还活跃着豪普特曼和梅特林克。在他们的剧作中可以看到在契诃夫戏剧中的基本特点：在日常生活背景下的家庭斗争，主人公——注定不能得到社会和自己家庭理解的知识分子——对思想和灵魂生活的追求等。

在突显主人公的内心感受方面，与契诃夫最接近的是他所欣赏的剧作家豪普特曼。

1890 年豪普特曼发表的《孤独者》(这个名字本身就表示出新型戏剧的主旨),用契诃夫的话来说,"非常新颖",使他好像被"一拳打在鼻子上"(书信集,Ⅶ,243)。

在诠释主要人物的性格方面,易卜生要领先于契诃夫。他比契诃夫更早地将主要人物刻画为一个具有广阔心理发掘空间的光明与黑暗两种成分的复杂结合体。易卜生虽说总体上仍遵循传统的道路,但当涉及到人与社会的关系时,他却背离传统,迈出决定性的一步,为契诃夫表现人物内心世界的风格开创了先河。辛格尔曼指出,易卜生的主人公"似乎想照老样子做,以便谋求自己的实际利益,但对自己传统的行为方式却有新的看法,将它看作完成某种崇高的道德责任,这种责任要求他对自己负责,使生活成为一种解放,按照自己的理解,而不是某种从身外强加的道德概念来建立生活"[91]。

斯特林堡比其他人更多地将叙述的元素引入戏剧中,从而破坏了严格的戏剧形式。而众所周知,这正是戏剧家契诃夫的体裁自由化特征。

至于运用诗化手法和象征手法,以及经常通过一些似乎无关紧要的,相对多余的,但使人预感到灾祸临近的对话,而不是直白地表现主人公内心的痛苦这些特点,在这方面契诃夫更接近于梅特林克。梅特林克曾在自己的文章中证明,剧作家有权利表现"每天发生的"悲剧,不是行为的悲剧,而是话语和日常生活状态的悲剧。当现代主义在俄罗斯盛行的时候(有些戏剧评论家认为,艺术剧院在 19 世纪末 20 世纪初的戏剧表现手法也属于这种风格),梅特林克的戏剧曾在俄国各地巡演,其影响不亚于契诃夫的戏剧。契诃夫抓住了梅特林克"古怪的"戏剧中创新的地方,似乎感觉到它们与《海鸥》有某些相似之处,他自己也认为《海鸥》"是个有点儿古怪的东西"。

在作者眼里,《海鸥》的古怪之处可能在于奇异的风景和特列普列托夫那段关于"世界心灵"的独白,这段独白是仿照当时刚刚形成于俄国小说中的象征主义的神秘意象和风格写成的(契诃夫也可能认为《黑衣修士》很古怪,因为其中"上帝的选民"这一主题预示着索洛维约夫对"超人"思想的理解,这种理解对象征主义伦理学发生了很大的影响)。

在这样的背景下,《海鸥》便被看作白银时代的一个引人注目的现象。

新的戏剧体系是由于上述所有作家的努力建立起来的。但是由于契诃夫在戏剧革新方面格外活跃和"富于远见",他的贡献在 20 世纪的戏剧中显得尤为突出。

契诃夫戏剧与欧洲戏剧的区别首先在于对"孤独者"这一普遍问题的具体阐释。契诃夫的主人公和他们的欧洲同道一样,与现实很不协调,但是在西方的新戏剧中,戏剧冲突更多地集中在处于敌对环境中的主人公的痛苦上面(特别是在起源于左拉的自然主义分支中),而契诃夫虽然很重视环境对人的影响,却格外注重表现人物自己与自己的不和谐,并将这种不和谐扩散到所有或差不多所有人物的身上。在契诃夫的戏剧中,人与环境的冲突直到最后也没有解决,甚至以一个主要人物的自杀告终的《海鸥》也是这样(也就是说"环境"战胜了他),因为其他人还要在这种彼此矛盾的"环境"中终其一生。契诃夫戏剧通

过向未开放的，关于生命的意义，关于主人公与后代的联系的对话实现了艺术的完满。富有哲理的开放性结尾是契诃夫区别于西方戏剧的又一个特点。

国内和西方的研究者都承认契诃夫的戏剧有一个成就，就是不同的倾向能在其中保持平衡。用辛格尔曼的话来说，这些倾向不是互相排挤，而是共同造就了“那种内部的戏剧性，那种新鲜感，那种明暗对比，那种成为契诃夫戏剧主要魅力的变幻莫测的氛围”[92]。与契诃夫的整个创作一样，在这里和谐也是缘于各种矛盾的思想、主题、美学范畴的综合。

契诃夫在独幕剧《熊》(1888)、《求婚》(1888)、《婚礼》(1889)、《纪念日》(1891)中也出色地表现出了在遵循传统的同时引入新方法的能力。契诃夫这四部欢快的轻松戏剧远比体现了他的戏剧革新理念的四部杰出的正剧更快、更容易地得到了观众的接受。它们具有相当明显的传统戏剧特征：人物之间的外在冲突，围绕这些冲突的热烈对话，具有轰动效应的结尾。这些主要来自本国的文学，即19世纪初的家庭轻松喜剧和果戈理的喜剧。契诃夫的轻松喜剧还与法国的文学传统有着某些联系。但正如阿米雅尔－舍甫列里指出的，它们与“写得很精致的”法国戏有着本质的区别，无论从内容上，还是艺术手法上都更接近于库尔杰林和……果戈理的独幕喜剧[93]。

与此同时，契诃夫对轻松喜剧体裁本身也作了改变。他的独幕喜剧与俄国的旧式家庭轻松喜剧不同，没有讽刺歌和舞蹈。契诃夫的轻松喜剧从音乐剧的范畴走向了真正的话剧[94]。

契诃夫的轻松喜剧中也表现出了其主要剧作的某些特点[95]，这尤其表现在《婚礼》中。这个戏的主题在轻松喜剧中显得颇不寻常，那就是人的尊严受到侵犯，社会中人们的彼此隔绝等(还有近似于荒诞剧的不合逻辑的语言)。《婚礼》与其他几个轻松喜剧的区别还在于它的剧情溶解在日常生活的琐事中(即便是筹备婚礼的喜事也一样)，因此节奏放慢了。最后，《婚礼》开放式的结尾(被破坏的婚礼继续进行)也比其他的轻松喜剧更接近于契诃夫“主要戏剧”的结尾。看来契诃夫在《婚礼》的创作中自觉地加入了一些试验的因素，难怪其他三个轻松喜剧都有“一场玩笑”这样的副标题，但《婚礼》却没有(它的副标题是《独幕剧》)。契诃夫最后一个轻松喜剧——《关于酒馆的害处》(1886—1902)——与传统的决裂更彻底，其中令人揪心的悲剧意味超过了“独白”以及主人公一生的喜剧性和荒唐可笑。

因此，在契诃夫的戏剧中(每一个正剧和两个独幕剧——《婚礼》和《关于酒馆的害处》)实践了苏格拉底的论断：喜剧的天才正是悲剧的天才[96]。

正是因为这许多截然相反的因素汇聚在契诃夫的戏剧中，所以它们对于一切杰出的导演都极具吸引力。他们在契诃夫的戏剧中获得支撑，特别是在自己发展的关键时刻，同时也使我们更深刻地认识到契诃夫对世界戏剧艺术的贡献。第一个坚决地将契诃夫戏剧转向20世纪美学问题的科莱奇，还有斯特列列尔、埃夫罗斯、叶夫列莫夫、布鲁克、施泰因以及许多其他导演的创作道路都证明了这一点。如果没有契诃夫的话，上个世纪戏剧的

"面貌"就会是另外一个样子。

艺术体系中的"主导"与"例外"

契诃夫到底是俄罗斯的末世作家还是一个预见到俄罗斯命运将发生转折的作家？这个问题由来已久，且关系到契诃夫的创作在历史进程中的意义。与此相应，对他在文学进程中的使命似乎也有两种互相排斥的解释：是19世纪俄罗斯文学的终结者，还是开拓了20世纪文学发展道路的创新者？人们一直在寻找主导的方面。

现在将艺术家契诃夫这两种作用对立起来的人已经很少了。不错，当旧社会的社会形态依然稳固的时候，与同时代许多作家相比，他能更强烈地觉察旧生活的没落。也许这是因为他是用年轻人的眼光，仿佛从"旁观的"立场进行观察。连契诃夫小说的情节也兼有告别过去和憧憬未来两种类型。对于契诃夫来说，两者缺一不可，很难说哪一类更重要些。

至于他在文学史上的地位，要回答这个问题，则需要有非常中肯的立意，同时参照在契诃夫之前及之后的文学，避免预先把争论引向对过去或未来有利的方向。对于普希金以及其他经典作家，直至托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基，他是一个终结者，与此同时又是一个创新者。对于20世纪文学，他既是一个先驱人物，又具备经过改造的旧有传统的特点。作为19世纪最后一位和20世纪第一位伟大的俄罗斯作家，他身兼双重使命。由于这种渊源关系，他便表现出对过去时代作家来说极不寻常的，兼有传统和创新的特质。现在，当他所属于的两个世纪都已成为过去，这一点看得尤为清晰。将契诃夫的创作与前契诃夫时期的创作和后契诃夫时期的创作联系起来，就能更清楚地看到契诃夫的开创性特点。

将契诃夫的创作列入俄国文学的白银时代（在经典文学教程中对这件事的讨论持续了许多年），这本身就说明人们对他为20世纪文化发展所作出的贡献有了新的认识。我们首先要提到的是《19世纪末20世纪初的俄国文学·19世纪90年代》（莫斯科，1968）这本书。在这本书中，单辟一章《现实主义的新阶段》（前面已经提到过），专论契诃夫和晚年托尔斯泰（作者为塔戈尔）[97]。

让我们回忆一下别尔科夫斯基说过的话，他说契诃夫"写的是别人已经描写过的事，他好像是重写一遍，对托尔斯泰的文本和许多其他文本进行第二层发掘"[98]，但是契诃夫作品的"文学性"也有自己的传统。例如，他甚至能用以往普希金，莱蒙托夫，果戈理，海涅等人的文学艺术手段来讲述诸如赫尔岑在《往事与随想》这样的纪实性作品中所涉及的许多东西[99]。其实普希金和莱蒙托夫也是追随着卡拉姆辛，拜伦和柯尔律治的传统而创作的，他们的诗歌中都有这些诗人留下的明显痕迹，更不用说果戈理的《钦差大臣》和《死魂灵》的情节素材就是由普希金提供的了。

通常认为，选择"既非天使，也非魔鬼"的中间人物，拒绝将主人公分为"正面的"和"反

面的"，这是契诃夫在塑造人物性格方面的革新，其实这何尝不是差不多整个19世纪俄国文学的传统呢？很能说明问题的一点是，普希金为自己的诗体小说选择的主人公不是心灵纯洁，充满理想的连斯基，而是奥涅金——这个相对来说在道德上具有中间特征的人物。在文学史上，所谓"多余人"就是一些中间人物，他们虽然具有绝佳的修养和丰富的精神生活，却既没有实际的行动，也没有表现出特别高尚的道德水准或"下意识的"心理特征（所有这些都是由陀思妥耶夫斯基的主人公带入俄国文学的）。此后，选择"中间的主人公"似乎成了普希金一条原则（《叶泽尔斯基》，《青铜骑士》，《别尔金小说集》）。罗赞诺夫当契诃夫在世的时候对他发表过负面的评论，但后来就连他也意识到了契诃夫的创新之处，这是同契诃夫的作品植根于传统分不开的。

不错，在契诃夫喜爱的情节中，也有完全不属于"中间类型"，而是带有理想色彩的人物。但这样的人物成为契诃夫的主人公却只有一次——在《花匠头目的故事》（1894）里。这是个一心为他人，做了很多善事的医生。但具有象征意义的是，他的故事不是由叙述者直接讲出来，而是通过小说里的人物讲述的。这个故事似乎不是作者的"作品"，而是园丁以前听到的一个瑞典的传说。由于这篇小说打破了契诃夫的一贯原则——表现"既非天使，也非恶魔的人"，又导致了另外一个破例：小说采用的是契诃夫作品中很罕见的寓言形式。

在绝大多数情况下，如果契诃夫将一个具备某种与众不同的心灵特质，例如可以义无反顾地去爱、格外完美而纯洁的人物引入他的情节时，是不会让他做主要人物的。《三姐妹》中的图登巴赫就是这样的人物。他之所以与其他人物——围绕在普罗佐罗夫家的三姐妹周围的那些人——不同，并不是因为他拥有这些品质，而是因为他死了，他的身体离开了这个圈子。而在剧本名字里点出的几个"主要人物"，就像在所有"多主人公的"戏剧中一样，是和所有其他人物一起分担着自己的个人悲剧。

契诃夫在情节中给"理想"人物（这是相对而言，指道德和心智达到较高水准的人物）什么样的位置，这是有规律可循的。1898年写作的《三部曲》中第二篇（《醋栗》）的主人公并不是有主见的伊万·伊万诺维奇·契木沙－希马拉伊斯基。尽管他从教师布尔津内的故事中一针见血地指出了别里科夫之流对于社会的危险性，随后又用自己兄弟道德逐渐堕落的故事来警示读者。这篇小说的主人公恰恰是把整个的心全扑在有醋栗的庄园上的那位兄弟。当契诃夫讲述一个人的心灵故事，讲述心灵通过痛苦和音乐得到净化的故事时，他所需要的也不是善良忠实勤劳的马尔法，而是她那不公正的、粗鲁的丈夫，外号"青铜"的雅科夫·伊万诺夫（《洛特西德的提琴》，1894）。神学院大学生所讲的《圣经》故事中的主角也不是基督，而是曾经不由自主地犯下不认主的罪孽，后来痛悔不已的基督的门徒彼得[100]。选择这个人物特别有利于描写"中间人物"的心理过程。在契诃夫情节的中心，人物与理想的关系不是以极端的形式（善与恶）表现出来的，而正是用一些与"平凡"人物的常态相适应的中间形式表现出来的。从这个角度来说，他更倾向于普希金。

由于契诃夫的写作有这种"变体"的特点,又产生了另外一个艺术特征。大家都很熟悉屠格涅夫、托尔斯泰和其他作家小说中的一些段落,而契诃夫在小说中遇到相似的情形时,却故意将这些地方"漏过去"(别尔科夫斯基曾指出在《无名氏的故事》中漏掉了对彼得堡的街道和天空的描写;类似的遗漏还有,例如,在《维拉奇卡》和《带阁楼的房子》里故意不描写爱情在少女的心中渐渐成熟的过程)。但是不论前辈作家是否具体描写过某一情节,契诃夫所经常忽略的,恰恰都是在以往的文学中可以形成情节高潮的戏剧性事件。我们也可以回想一下契诃夫戏剧中所略去的那些极富舞台感染力的情节。但所有这些"遗漏"恰恰是契诃夫的艺术与其伟大的前辈艺术的不同之处和创新之处:浓缩的描写,契诃夫特有的简洁。它有时要求作者必须略去主人公生活中一些很重要的事件,以唤起读者参与"共同创作"。这样,作家就可以一方面将"所选定的"生活片段发掘到底,另一方面在有限的背景下展示人物的心灵状态。

在契诃夫简洁的叙述手法,特别是戏剧手法中,有一条直接通向属于20世纪的艺术——例如电影——的道路(例如有时各不相关的场面的蒙太奇,以及与蒙太奇分不开的特写手法等)[101]。

契诃夫依托文学前辈,同时也依托熟悉他们著作、熟悉著名的文学场景的读者。于是就产生了一个作家与读者的同盟,这种同盟是与普希金的文学传统联系在一起的。

如果说契诃夫重复了经典文学中一些情节的轮廓,那么他也对这些情节进行了重新审视,并以对文学传统的挑战成就了自己的创作。这种情况从早期的短篇小说就开始了。契诃夫塑造的"胖子"和"瘦子"脱胎于果戈理的《死魂灵》第一部中著名的不同社会类型的人(地位显赫的"胖子"和无足轻重的"瘦子")彼此对立的主题,但却将这种对立的意义做了改变:他的《胖子和瘦子》与果戈理的小说写法不同,瘦子与胖子的区别不在于他"安排生活"的本领比较差,而在于他将自己在胖子面前的无足轻重抬高到生活法则的高度,某种道德判断——丧失自尊和人格——渗入到社会不平等的主题中来,降低了读者对"瘦子"的同情。

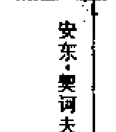
在契诃夫成熟时期,他的"经典文学变体"变得更加自由。他写作《草原》的时候,意识到自己侵入了果戈理的领地,但却不担心《塔拉斯·布尔巴》和《死魂灵》的作者在"另一个世界"生他的气(全集,Ⅱ,190),因为在契诃夫的笔下,俄罗斯草原的画面具有另一种美学风味。他直接使用了这位前辈所描写过的题目,但却赋予它一种类似于音乐作品中的"自由变调"的形式,但在这种"自由变调"中改变的不仅仅是主题(辽阔草原的形象),连描写草原的文体本身也改变了。果戈理叙事中出现过的思想、情感,以及鲜明生动的视觉形象,都直接来自作者;只有在《草原》的潜台词中,才能听到契诃夫将庄严与抒情笔调融为一体,较为平和的声音[102],它时而和叶果鲁什卡的声音融合在一起,时而又从中分离出来。

当契诃夫写作和他喜欢的托尔斯泰的长篇小说《安娜·卡列尼娜》有点相似的情节时,

却使用了和托尔斯泰截然相反的艺术处理方法。他不同意必须使破坏了社会道德规范的主人公受到惩罚的观点——不管是上帝的惩罚还是作者的惩罚，反正一样——于是便使古洛夫和安娜·谢尔盖耶夫娜在完全没有出路的困境中抱有朦胧的希望。

契诃夫年轻时虽然依照传统承认爱情具有宝贵的禀赋（《他和她》,1882;《爱情》,1886),但经常用冒犯的笔触描写感情的欲望,以此对抗传统的爱情阐释,所以他经常将幽默情节建立在假装相爱的人之间的误解上(《忏悔或者奥利雅,热妮娅和卓娅》、《虽然赴了约会,可是……》,1882)。

契诃夫的创作进入成熟期以后，他开始涉及经典作家喜爱的题材——年轻人第一次的爱情萌动。但是,首先他不是按照常规去表现长篇小说家所注意的少女的感情(除了普希金的塔吉雅娜,我们还可以举出屠格涅夫,冈察洛夫和托尔斯泰的女主人公),而是表现青年男子的感情。这样看来,他似乎在追随俄罗斯经典作家的经验:屠格涅夫的《初恋》,托尔斯泰的《童年》、《少年》和《青年》。但与这些前辈不同,契诃夫所感兴趣的不是姑娘的形象在恋爱的人内心引起的变化,而是被唤醒的男性情感中敏感的东西。在《瓦洛佳》(1887)中,作者在男主人公和妞拉有罪的一幕以后之所以强调他们两人的丑,是因为这种关系没有心灵相印的铺垫。契诃夫通过对这个主题的残酷解答,用主人公自杀这个残酷的结尾,表示了在这个问题上与前辈作家不同的看法。在契诃夫的小说中,即使开始时年轻人的爱情带有"古典"的性质,被描写成一种严肃的心灵历程,那么这种抒情主题最终仍不免遭到粉碎(《文学教师》、《姚内奇》、《带阁楼的房子》等)。



在契诃夫小说中,真挚的爱情与其说是初恋,不如说是最后的爱情(《带小狗的女人》中的爱情具有净化的力量,而《三姐妹》中的爱情很深挚)。如果说契诃夫也曾表现女性的登峰造极的爱,那么,这种爱的对象不是男人,而是孩子,而且是别人的孩子——谁知道呢,也许这正是为了绕开传统文学中理想的母爱(他在自己的作品,例如《三姐妹》中曾对这种母爱加以嘲笑;而当他严肃地对待这个主题时,例如在《主教》中那样,则表现的是母爱的无力)。而《宝贝儿》却宣扬了一种非血缘关系的、无私的、令人叹服的母爱。虽然女主人公依然受到爱的"对象"的心智发展水平的左右,但她却在对小男孩的依恋中获得了真正的归宿,这种感情可以上溯到古希腊神话:其中有某种既来自普叙喀 *1,又来自厄科 *2 的东西[103]。

契诃夫在其创作中,不仅仅为"理想的"主人公或讽喻题材做出过例外处理,如果深究这些例外的话,契诃夫的创新所构成的坚实图景就会动摇。虽然契诃夫对19世纪文学有许多异议,但在艺术革新时他自己从中汲取的东西,却大大超出人们的想像。这种现象既

*1. 普叙喀:古希腊神话中人的灵魂的化身,经常以蝴蝶和少女的形象出现。——译者注

*2. 厄科:希腊神话中的回声女神。——译者注

表现在"主流"中，更表现在"例外"中。

例如，契诃夫早期的创作完全被看作是幽默作品，是一种很单纯的笑（关于它的复杂特点我们已经讲过）。但是，年轻的作家常常不得不打断这些轻松快活或尖刻损人的笑，为的是讲述那些不经意间收集到的戏剧性的、传奇剧性的或抒情性的情节，这似乎是过剩的创造力的自然表露。

在这个时期，契诃夫也尝试过讽喻体裁、幻想体裁、圣诞节故事体裁和其他一些体裁，一般来说，他在这方面没有多少创新，但是其中有一篇圣诞节故事体裁的《万卡》将这个关于贫苦的乡村孤儿的很传统的情节提高到一个新的艺术表现水平。

在契诃夫成熟期的叙述中没有精巧的情节，没有传统意义上的激烈冲突，这使得大家公认他是一个写作没有事件的作品的人。契诃夫是出于不想让读者受到表面事件过程的牵引而有意这样做的。其实他很善于驾驭紧张的情节，表现情欲的激烈冲撞，描写自杀，杀人，争夺高贵地位，以及带有侦探情节的传奇色彩的作品。19 世纪 80 年代他的创作有很多这方面的例子（最能说明问题的是 1882 年的《多余的胜利》和 1884 年的《狩猎中的一幕》）。

我们知道，契诃夫尝试过所有的传统题材，也经受过长篇小说的考验。

最后，在契诃夫的戏剧创作中，也是"主导方面"与"例外"共存的。在外部戏剧冲突发展缓慢的戏剧中（这是作为戏剧家的契诃夫的主要贡献，决定了新型戏剧的发展道路），混合了叙事艺术和戏剧艺术的近似特点，同时又具有轻松喜剧等开放性戏剧的特征。看来，想要完好无损地找到契诃夫艺术中的主导方面是不可能的。

迈向 20 世纪

契诃夫是世纪之交的艺术家，这也就是说，在某种程度上是同时属于两个世纪的艺术家。

众所周知，19 世纪末 20 世纪初是进行各种各样，甚至截然相反的艺术探索的时期。契诃夫艺术的坐标是由许多在美学上往往彼此对立的，不容于旧的艺术体系的标记组成的，因此，即便是他的美学"模式"也远比乍看上去复杂得多。

这甚至涉及到对于契诃夫美学的一个不太赞赏的评语："中间性"。在契诃夫艺术体系的语境之下，"中间性"并不意味着"无个性"或"无色彩"（或"灰色"的——这个词最坏的意义）。在契诃夫的美学体系中，"中间性"是丰富多样的"个性"的载体，因此在这个意义上也就是"包罗万象的"，在各种同等重要的现象组成的背景下没有特别突出的山头。这是一个缺点，还是艺术家睿智的表现呢？如果说那些为艺术家契诃夫的平静，为他的作品中没有"九级浪"而愤怒的人是对的，那么契诃夫长久而不断增长的世界声誉又从何而来呢？

如果没有注定要走向进步并带来一系列变化，但在永恒道德尺度方面亘古不变，并充满普通人（中间状态的人）的心理冲突、痛苦欢乐的"生活"的形象，那么任何艺术创新本身都不能赢得公众对艺术家的爱戴。

如果契诃夫不是一直具有现实意义，后代作家也不可能对他一直保持专业的兴趣。

与契诃夫对现实全面的描写（不过，即便他作为一个"当世的"作家也无法囊括当时俄国生活的所有方面）相适应的，是其极其开阔多样的艺术创作原则，对这一点我们已经讲到过了。

用拉赫玛尼诺夫的话来评价契诃夫丰富多元的艺术体系十分恰当。当拉赫玛尼诺夫被问到他认为艺术中什么是最重要的时候，他回答说，"在艺术中不应当有最重要的"[104]。这句话意味着一切都很重要。

对于契诃夫来说，艺术的这一特点并不仅仅是理论假设，而且是一步步落实在创作各个方面的具体原则。如果说艺术只提供选择，而掩盖了可能会有"没有被完整的文本所预见到的其他意义"，如果说文学的形象是"潜在的"，最后，如果在描写对象身上"缺席"会比"在场"更真实可感[105]，那么，所有这些一般的美学原则在契诃夫的体系中都落实到美学实践的层次上了，包括契诃夫"开放性的"结尾（由于"潜在性"带来的选择的可能性），非文学的求证方法（这是文本所没有预见到的），话语的多义性（"可能会有其他意义"），简洁凝炼和言犹未尽（"缺席"的效果）——所有这些成就了契诃夫艺术世界特殊的芬芳，特殊的"情调"和深度。

契诃夫是19世纪俄罗斯文学的继承者，他对许多作家的艺术成就给予了赞扬。大概还没有一个俄国作家有像他那么丰富多彩的师承。他的艺术吸收并改造了许多作家的经验，包括普希金、莱蒙托夫、托尔斯泰、屠格涅夫、陀思妥耶夫斯基、果戈理和奥斯特洛夫斯基和19世纪后半叶一些较次要的剧作家，乃至萨尔蒂科夫－谢德林、科济马·普鲁特科夫和19世纪80年代初的一些幽默作家等等。

在所有这些影响中，对契诃夫的艺术手法产生了最本质和决定性影响的，是普希金的创作及其美学思想。契诃夫的"间接描写"以及与之相关的（包括与"开放性结尾"有关的）所有美学方法，归根结底都来自普希金的小说。

现在，研究者们在契诃夫的创作中发现了越来越多的源自世界文化杰作的思想和形式，从古希腊罗马文学（特别是索福克勒斯的喜剧，也许还包括罗马晚期的散文——这一点还有待研究）到莎士比亚和意大利的假面喜剧，从司汤达、福楼拜、都德到莫泊桑和世纪之交的欧洲新戏剧[106]。

契诃夫自然科学教育背景也对其美学原则的形成与发展产生了巨大作用。他自己曾经提到的"重视科学资料"的特点（文集，XVI，271—272），也是受到他在莫斯科大学的老师，著名的内科专家扎哈里因的观点（他的具体分析每位病人病情的观点影响到契诃夫，

使他具体地对待每个描写对象，而排斥抽象推理），以及斯宾塞著作的影响而形成的（参看契诃夫小说中关于教育和修养的主题以及对于“优雅”这个概念作出的诗意解释[107]）。

最后还应当注意到的是契诃夫世界观与创作的哲学宗教来源——这方面的研究是不久之前才开始的[108]。

这里提到的契诃夫的前辈，并不是偶然拼凑起来的。在世界性的契诃夫研究中，不管是国内的，还是欧美以及其他地区的，都有著作揭示契诃夫创作与上述作家的渊源关系。这种“光怪陆离”的师承关系不仅仅是由于时间的因素（他作为19世纪“最后一位”作家具有更多的师承机会），而首先是由于他作为一个艺术家的从善如流和一定意义上的“兼收并蓄”。

契诃夫的创作本身丰富多彩，而且包含了多种多样的文学探索，所以对20世纪文学具有深刻影响，而且这种影响是多方位的。在20世纪，无论是西方还是东方的作家，更不要说与我们有亲缘关系的斯拉夫作家，掀起了一浪接一浪的契诃夫热。

在对几个国内和西方作家进行简要介绍之前，我们要先提一下契诃夫在日本所占的特殊地位。那里的土壤很适合继承契诃夫的传统：那里悠久的民族文化是建立在与契诃夫很相近的美学原则之上的。这种美学原则就是追求简练和客观性，其最系统和生动的体现是短小精致的诗歌——俳句，还有短小的叙事作品的盛行，表达主人公心理状态时的节制，甚至与契诃夫的开放式结尾相似的，有着引人浮想联翩的潜台词的结尾[109]。因此日本的很多作家都曾从契诃夫的传统中受益，其中包括20世纪杰出的小说家 。

最初，那些想遵循契诃夫创作道路的年轻作者试图用他的方法写作。实际上，这还算不上一条路，而不过是一条小径，后来它消失在文学的森林中了。由于在俄国小说界出现了众多的直接模仿契诃夫的作者，因而出现了很多“日常生活描写者”和“抒情作家”，形成了一种危险的“感伤”倾向。众所周知，这种情况引起了布洛克的警惕（参看《论现实主义者》，1907）。那些最终也没能超越导师的表面影响的作家，现在他们的名字恐怕只有专门的研究者才知道。但问题并不在于如何对待契诃夫的情节和技巧。如果不是与作者自己的创作追求相脱节，这些技巧的运用本来可以带来创作的成功。

我们知道，即使标新立异的象征主义小说也大量地使用与传统文学相近的段落或是直接的引文，以此表示对古典传统的忠实，或是就某个问题进行论争，作出不同的诠释。象征主义小说丰富的文学渊源使匈牙利的研究者西拉尔德得出如下结论：契诃夫也是一位被象征主义者“引用”的作家（特别是索洛古勃），他是象征主义者的前辈，还是后象征主义散文间接的前辈（扎米亚京，布尔加科夫等等）[110]。西拉尔德所发现的象征主义者对于形象变异（还应当加上情景、情节乃至于试验性的美学手段的变异）的爱好无疑是符合契诃夫本人的特质的，只不过契诃夫作为一个现实主义作家，其创作源泉的“语言规范性”与“生动性”之间达到了更加和谐的交融（与此相关的是契诃夫的诗意象征，其深度和“多层次

性"与布洛克和别雷很相近)。

正如契诃夫的写作是以往文本的"变体"一样,有些作家,例如布宁,终生都在契诃夫提供的文本中写作,利用契诃夫的情节和情境创造自己的文本。实际上,布宁的经典短篇中所有的悲剧性结局(在最幸福的时刻遭受命运的打击)客观上都来自契诃夫的一个即兴的情景:一对恋人在一起躲避雷雨时,"他"突然死于心脏病发作。1925 年布宁发表回忆录之前,他也许知道,也许不知道契诃夫 1890 年讲给谢普金娜－库别尔尼克的这个情节[11],我们这里要说的,只是契诃夫早已提前想到了布宁对小说冲突的这种解决方式。从祥和的恋爱氛围突然转到可怕的结局,相对于契诃夫心理小说一贯较慢的发展节奏来说,这个急剧转变的构想似乎显得很特别。但无论如何,在一片明朗幸福的背景下突遭命运打击,这种结局对契诃夫来说并不是偶然的,这与他的生活哲学是相吻合的。

"孩子的死。刚刚安顿下来,命运就给了你沉重的一击!"(文集,XVII,200)——这是契诃夫为拉普杰维家罹患白喉的情节起草的提纲(《三年》,1895)。在这里,无辜孩子的突然死亡标志着拉普杰维夫妇建立家庭的"追求"是毫无希望的:生活嘲弄了主人公,对他们的想像作出了自己的判决。在中篇小说《在山沟里》也有类似的情节:丽芭好不容易刚刚适应了富裕的公爹家很不习惯的生活,就遭到了对一个母亲来说最大的痛苦——婴儿的死。当一直折磨朗涅夫斯卡娅的丈夫去世以后,她似乎有了获得幸福爱情的机会,就在这时,她的儿子却溺水身亡。但是契诃夫是如何将这个悲剧性事件引入自己的文本呢?在《樱桃园》中,小格里沙的死是作为"戏外的"的事件,甚至"前史"来处理的,而在前面提到的中篇小说中,类似的情节也不是作为情节的结尾处理的——那样的话就可以使结尾具有悲剧意义。在这两个作品中,叙述者都只是在事件的进程中很简短地提到上面发生的事,好像只是要告知读者,而读者自己会去判断这可怕的事对于主人公意味着什么。

在布宁的小说中,厄运好似一颗流弹,好似晴天霹雳,在小说的最后几段,甚至是最后一句话里爆炸,这多半是主人公之一的意外死亡(最经典的例子是《在巴黎》,1940)。

但是有一个短篇小说,虽然没有以死亡收场,但其结局也是一个突然的悲剧,因而这也是一篇典型的布宁式的小说,这篇小说叫做《一道眩目的阳光》(1926)。这篇小说对契诃夫关于艳遇的主题(《带小狗的女人》)进行了强化,并做出了不同的处理:这不是老于"唐璜式的"约会的主人公缓慢发展的爱情,而是像一道眩目的阳光一样迸发的热望。这意外而短暂的爱情似乎两次将主人公击倒:一次是在小说开始,一次是在小说结尾,当他想到自己既不知道那个陌生女人的名字,也不知道她的住址,也就是说永远地失去了她的时候。布宁的这位主人公再也见不到这个给了他第一次真正幸福的女人,所以虽然两人都活着,他却虽生犹死。"一下子老了十年"这句话和狭义的死亡具有同样沉重的悲剧性。这种绝望的结局将布宁小说情节中"偶然的艳遇"提升到与契诃夫相当的水平,与 20 世纪的灾难感很相符。这是布宁与契诃夫对于这种幽会不同的解读:在布宁,这就是一种不体面的

“偶合”，而对于契诃夫来说，其中却包含虽然很朦胧的希望。

通过这个具体的例子，可以看出整个白银时代文学是如何深刻理解契诃夫的经验并加以继承的。这种继承带来了丰硕的成果。

契诃夫对年轻一辈作家的影响是“解放性的”（正如普希金一样——茨维塔耶娃谈到普希金时也用这个词表达同样的意思），因为它鼓励“与众不同”。那些富有文学天才的人，尽管在文学生涯开始时期也是契诃夫的模仿者，但很快就从表面的类似——作为主题与美学方法体系的“契诃夫派”——中解放出来了。属于这种情况的除了布宁还有库普林和安德列耶夫。

这种解脱越顺利，这些作家和其他一些作家就越大胆地去打破现实主义的金科玉律。契诃夫的继承者们为自己寻找着新的表现手法：有的走向浪漫主义，有的走向印象主义，有的走向表现主义和象征主义。如果说，即使在他们晚期的作品中也能看到像陀思妥耶夫斯基和托尔斯泰这样的文学大家的影响，那么契诃夫的榜样则对于他们独立的文学探索给与了莫大的鼓舞。如上所述，契诃夫的艺术之所以能够被不同风格和流派所“利用”，正是因为他的创作本身融合了各种不同的艺术倾向。

在契诃夫丰富的，一个世纪以来被广泛认同的艺术思想中，有一个关键的思想将其他所有思想联系起来，这就是综合的思想：综合各种艺术，文学的各个种类、体裁、风格等等。契诃夫在国内的紧密追随者也或多或少地抱有这种思想。

例如，布宁的诗歌带有明显的叙述艺术痕迹，而小说却具有抒情特征。有的时候，布宁的小说混合着平淡无奇和尖锐的情节性这两种特点（在平静的日常生活背景下发生的富有戏剧性的小情节）。世纪之交俄国的现实主义小说一方面热衷于特写的体裁（它是文学性与纪实性的结合），一方面又有一些作家，例如高尔基，开始创作“散文诗”，这种现象同样证实了契诃夫所带来的影响。最能代表契诃夫影响的，是这一时期文学的发展过程中还出现了一些特殊的所谓交叉现象，例如现实主义与表现主义的交叉（扎伊采夫、古罗的小说，安年斯基的文艺批评，迪莫夫的戏剧），现实主义与象征主义的交叉（索洛古勃、安德列耶夫、列米卓夫的小说）。在戏剧领域，继契诃夫之后，高尔基和安德列耶夫的戏剧中也引入了从容叙事的成分，并对体裁的特点发生了影响。

安德列耶夫的戏剧与布宁的小说一样，是契诃夫对于其继承者的“解放性”影响的最生动例证。尽管安德列耶夫戏剧的基调与契诃夫很不同（心理的和日常生活的强烈对比，热衷于象征手法和表现主义手法），但却继承了契诃夫戏剧改革的方向。安德列耶夫宣称拥有使用各种艺术方法的绝对自由，他说：“……因为我在现实中寻找非现实的东西，因为我既憎恨赤裸裸的象征也憎恨赤裸裸的，无耻的现实，所以我是契诃夫的继承者……”[112] 安德列耶夫在戏剧中坚决地用主人公对生活的感觉流代替了“生活流”（这更符合叙述性小说的特点），并巧妙地将主观抒情与庄严基调，将自然主义的细节与表现主义的描写方

法结合在一起。

在安德列耶夫的戏剧中不同程度地渗透着"契诃夫的原则"，无论是假想的，用他的话来说，"非现实的"形式的戏剧(《人的一生》，1907)，还是现实主义的戏剧(《我们生活的岁月》，1908)或表现主义的戏剧(《黑色面具》，1908)。但安德列耶夫自己在《关于戏剧的通信》(1913—1914)中主要是将自己新的戏剧观——泛心理主义戏剧——与契诃夫联系在一起。安德列耶夫创作于20世纪初、具有强烈非理性色彩、"无情节"的泛心理主义戏剧(《叶卡捷琳娜·伊万诺夫娜》，1913;《被扇了一耳光的人》，1915;《狗的华尔兹》，1922)，在契诃夫原本的戏剧原则与欧洲戏剧的多样倾向之间起到了调和作用。年轻的梅耶霍德在给戏剧家契诃夫的信中所做的预言("西方戏剧也必将向您学习")[113]在很大程度上是通过安德列耶夫这位剧作家和戏剧理论家的试验来实现的。当时这一"学习"的过程才刚刚开始。

在以后的岁月中，许多俄国的小说家和剧作家——布尔加科夫、扎米亚京、纳博科夫、卡扎科夫、多甫拉托夫、沃洛金、万比洛夫、彼得鲁舍夫斯卡娅等等——虽然都很喜欢契诃夫，甚至使用他作品的主题，却一点都没有模仿他。其中特别值得一提的是现实艺术协会会员的创作，他们强化了契诃夫早期作品中特有的荒诞和戏仿因素，并保存了自己非常新奇独特的品格[114]。所有这些联系都需要进行专门研究。

西方作家接受契诃夫现象的过程和俄国作家一样曲折，他们也未能避免模仿契诃夫风格的表面特征的幼稚病。

高尔斯华绥曾经因为欧洲作家热衷于用契诃夫的写法"轻松地写作"而感到难过。他说："这位作家可能会以为，只要他亦步亦趋地记下日常的感情和事情，就可以写出同样杰出的小说——真是天晓得！"[115]实际上，在契诃夫的模仿者中最有才能的，终生热爱着自己的偶像的曼斯菲尔德就是这样利用契诃夫的写作方法的。她的《罗莎贝尔的疲惫》、《帕克大妈的生活》、《生产》、《疲倦的女孩》等小说中无疑散发着契诃夫的气息。但是这种气息太浓了，以至于读她的作品时刻都可以辨认出《在大车上》、《苦恼》、《命名日》、《渴睡》这些小说的情节与写作技巧，而契诃夫开辟新的道路并不是为了这个。

但是在这一时期的英国，即使比较独特的小说家，在学习契诃夫的时候也不可避免地重复他的情节、主题、抒情笔调——故意使用言犹未尽的写法。科帕尔德的《樱桃树》、《老人》、《纷乱的生活》就是这样的小说。而贝伊茨甚至在晚年的小说中依然令人吃惊地出现与契诃夫小说在语句上的重合，特别是在那些"开放性"的结尾中。中篇小说《亚历山大》——英国版的小男孩坐马车旅行的故事——结尾就是这样的："……旅行结束了，下一次什么时候开始呢？"请比较一下《草原》的最后一句话，它也是提出了一个关于未来的问题："将来的生活会是什么样呢?"(选集，VII，104)。短篇小说《虚荣的惨痛代价》的结尾也是如此："海蒂，海蒂，……海蒂，我到哪儿去找你呀？"几乎完全仿制了《带阁楼的房子》的结

尾[116]。

但也有一批作家避免了这种弊病，走出了自己的路。这主要是一些英语作家，如安德松、海明威、福克纳、考德威尔、毛姆和格林(这两个人在晚年都承认受到了契诃夫的影响)，还有欧茨等许多作家。与此同时，他们从陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰、屠格涅夫那里受到的艺术和思想方面的影响也不少，甚至比契诃夫的影响更大，更直接。当他们创作小说的时候，甚至不一定知道契诃夫的小说，尽管客观上他们已经接受了契诃夫所开创的艺术方法。例如乔伊斯写作系列小说《都柏林人》(1914)和安德松写作《俄亥俄的怀恩斯堡》(1919)的时候就还没有读过契诃夫的作品，然而所遵循的却是1910—1920期间在英语小说创作中已经被普遍接受的"契诃夫笔法"。因为契诃夫的艺术已经使世界文学的空气变得清新，当作家呼吸着这样的空气时，不可能不汲取到哪怕些微的来自契诃夫的氧气。

20世纪三位最杰出的，创作特点迥异的小说家，都曾经就契诃夫为世界文学引入的叙事原则发表自己的见解，他们是高尔斯华绥、海明威和毛姆。高尔斯华绥继契诃夫之后也曾将艺术家的工作与化学家的工作相比较[117]，并对契诃夫小说的结构进行过认真研究；海明威在契诃夫之后，在其长篇小说中最多地表现了由于觉醒而带来的痛苦，并且推崇简洁的描写，反对没有必要的比喻和罗嗦[118]；而毛姆也不喜欢繁复雕饰的风格。他们都曾用隐喻的方法表述自己在小说方面的创新，而这种创新与契诃夫的文学实践是有渊源关系的。高尔斯华绥把契诃夫的文本比作把脑袋和尾巴(开头和结尾)都缩在壳子里的乌龟[119]；海明威将他自己的叙述方法比喻为大部分藏在水下，只露出一小部分的"冰山"(用契诃夫的话来说，就是台词和潜台词)；毛姆则像高尔斯华绥一样警告契诃夫的模仿者不要忘记鱼是有头有尾的[120]。他们一致认为，对于一个真正的艺术家来说，简洁和在叙述中留下余地的写法可以使文本更加深刻。正如海明威所说的，冰山露出的八分之一应当能使人想像出藏在水下的八分之七[121]。不管自觉还是不自觉，西方作家是从契诃夫那里接受这一美学特点的。开始的时候它曾引起批评家们的不快。例如，安德松不愿意写"情节小说"，他回忆说，最早读到他的关于怀恩斯堡的书的读者曾指责这本书，其中态度最激烈的是一位著名的批评家，他说："这本小说没有形式。这不是小说。小说应当是清楚明确的，应当有头有尾。"[122]

但最令人惊奇的现象是，有些艺术家与契诃夫持相反的美学原则，但他们的作品中竟然也出现了"契诃夫的原则"。意识流小说是早在19世纪由世界各国的艺术家和思想家，首先是托尔斯泰和美国的哲学家詹姆斯共同铺垫的，而短篇小说《渴睡》的作者也属于这一文学流派的先驱之列。而沃尔夫对于主人公心理过程的精准描述也令人想到她可能受到契诃夫的直接影响。她曾对契诃夫的心理描写做出准确的描述："心灵的痛苦，心灵得到治疗，心灵没有得到治疗——这就是他的小说的主要内容"[123]。

早在20世纪20年代一位读者就发现，布鲁斯特的作品与《三姐妹》的主人公简短的

话语中所蕴含的没有说出的内心独白之间有着隐秘的联系[124]。契诃夫小说中的内心独白也在布鲁斯特的意识流中发展到了极致。根据学者的研究，小说《醋栗》和《维拉奇卡》(1887)以及契诃夫晚年杰出的心理小说(《主教》等)"失去现实感"的主题，日后发展成了长篇小说《追忆似水年华》(1934)的主题[125]。布鲁斯特通过主人公的叙述将不同的时间层面混淆起来，在这一点上他与契诃夫是一致的。但他同时破坏了契诃夫的典型特征——心灵的客观状态与其主观感觉之间，即主观真实与客观真实之间的平衡。

契诃夫的经验还被那些在第一次世界大战结束之后很多年期间进行写作，仍然被冠以"迷惘的一代"的作家们所吸收。加缪、厄普代克、塞林格的许多主人公都是一些不知所措的人，他们在家庭中感到痛苦，无法打破与周围环境的隔绝，不断试图找到逃离荒诞生活的出路。现代小说家伊夫林·沃惯于用不动声色的平静语气讲述一些可怕的事情，令人意想不到的是，他的作品中也能看到契诃夫的影子，可这些小说在主题和思想上早已远离了契诃夫的作品，完全属于 20 世纪的美学范畴。

契诃夫对于西方戏剧中持"反契诃夫"立场的艺术家的创作发生影响的过程相当曲折。到 20 世纪中期人们才清楚地看到，那些将开放型的，表现主义的戏剧与叙事性，抒情性和哲理性戏剧结合起来的剧作家也从契诃夫那里学到了很多东西。布莱希特就是这样的剧作家。他的创作证明，契诃夫为世界戏剧所作出的创新，其范围远比字面的"契诃夫原则"宽广得多。

我们可以将从契诃夫的心理剧向布莱希特的叙事剧发展的过程与俄国小说从陀思妥耶夫斯基到契诃夫的发展过程相类比，但这种对比是"反方向的"。这三位作家都对生活中的矛盾极为敏感，他们创造的现实形象都凝结着各种似乎无法融合的倾向。但如果说契诃夫缓和了陀思妥耶夫斯基这位擅长描写风俗和心理的作家作品中强烈的对比，那么布莱希特则将契诃夫作品中相对缓和的二律背反尖锐化了。契诃夫特有的讽刺与抒情相结合的风格在布莱希特那里变成了抒情与对世界的犬儒主义观点的交织；对于混乱社会的客观批评变成了政治揭露；最后，契诃夫引用少量罗曼司和歌词的做法在布莱希特那里变成了公开宣扬作者观点的喧闹说唱。甚至在布莱希特体系极为特殊的外部戏剧性方面，现在研究者也不得不承认其形式是极为特殊和节制的，因而不能像从前那样断然否定契诃夫的影响。就像契诃夫与陀思妥耶夫斯基一样，他们之间的继承关系在部分参数上是相异的，但总的方向——表现生活的复杂性——却是相同的。正因为如此，《三毛钱歌剧》(1928，魏尔作曲)在叙事剧发展中的作用与《海鸥》在世纪之交新戏剧的形成过程中产生的作用被视为不相上下。

因此，现在契诃夫不仅被看作新现实主义的先驱，还被看作 20 世纪许多文学流派的先行者。

后人的作品中出现与契诃夫类似的文学表现方式，或是直接"引证"契诃夫的作品，这

种现象特别突出地反应出契诃夫对后世的影响。不同国家和艺术风格的作家都对契诃夫晚年的戏剧——首先是《樱桃园》——中的人们日常生活问题产生共鸣。人们在分崩离析的世界中彼此的隔绝，旧生活的终结与对社会变化的期待，这一主题与20世纪文学是一致的，只是在20世纪文学中，这些问题变得格外尖锐。因此，人们将契诃夫看作一个敏锐地感觉到整个历史时代巨大变化的文学先驱。

当真正有才能的作家利用前人的文本时，他们使用的那些类似的情节或"引文"会对"原著"进行改造，而这所谓"第二性的"文学现象也不会失去艺术的独创性。总之，契诃夫在这方面对于后继者的影响也是一种"解放"。

对于《樱桃园》主题最早的创造性"改写"之一，是布洛克对话剧《荒唐的人》(1913—1916)的构思[126]。但是他设计的情节太实（特别是在破产地主的土地上发现了工业用煤——这与在西米奥诺夫-比希克的庄园找到高岭土的情节非常相似)，与"原著"的关系也太明显。也许正因为如此，尽管作品有新颖的主题（由于工业的发展带来俄罗斯的复兴)，布洛克却未能实现自己的构想(此外，革命的爆发也使得诗人离开了这项艰巨的工作)。

在反映契诃夫主题方面，《屠尔宾一家的日子》比较幸运。这个作品显示了布尔加科夫对于契诃夫的热爱，并且愿意沿着他的路子去表现与军人环境有关的知识分子。这个轰动一时的剧作剧情完全建立在国内战争的大事件上面，使人不禁要问，普罗佐罗夫一家和他们的军人朋友们在新时代的命运将会是怎样的？剧本本身的主题、对话的语气、剧本的情景说明等等都体现出剧中主人公与契诃夫主人公的亲缘关系。与此同时也可以看到，这部剧本不仅带有后契诃夫时代，一个更加富有悲剧色彩的时代的痕迹，而且带有布尔加科夫本人特殊天才的印记，这种敏锐的，富于动感的才能与其说来自契诃夫的艺术经验，不如说更接近于果戈理的艺术特质。而在长篇小说《大师与玛格丽特》那关于深渊的主题则再次令人想到《樱桃园》……

一些国外的剧作家对契诃夫这部总结性的剧作同样极为关注，而且由于他们自己的国家也在发生着类似的过程，这些剧作家也受到同样问题的困扰，他们的创作也都遵循契诃夫的传统。

20世纪10年代，大概是受到在欧洲(英国和德国)上演的《樱桃园》的影响，福伊希特万格在小心借鉴《樱桃园》内容的基础上，用本国的素材创作了《迷人的花园》(1912)。更为著名的例证(由于作者自己的承认)是萧伯纳的一出戏，即《心碎之家》(1919)。这位英国剧作家早在19世纪90年代就创造了一种辩论体的戏剧，这种剧的萌芽却滋生在契诃夫的戏剧中。《心碎之家》这部杰作写的是"关于俄罗斯心灵的幻想"。将《樱桃园》与萧伯纳的最后一部剧作《她为什么不愿意》(1950)进行对比也可以看出萧伯纳与契诃夫之间的联系。在这个剧本中，似乎是要和心爱的剧作家告别，萧伯纳探讨了契诃夫戏剧中争论的一个中

心话题：是否可能为了物质利益毁掉家园[127]。

威廉姆斯的剧作《愿望号街车》与《樱桃园》的联系也很明显，其中有一个名叫布兰士的贵族形象，他在与掌握了权力和财富的平民的力量悬殊的斗争中被毁灭了(尽管如这位美国作家的主人公心理对于日常动机具有依赖感，而这与契诃夫的性格学并不相符)。

《三姐妹》中关于徒劳的等待和没有实现的幻想的主题预告了20世纪中叶的杰作——贝克特的《等待戈多》(1952)的诞生。这部戏奠定了荒诞派戏剧的基础。克卢格所发现的，契诃夫最后的、没有实现的构想之一——没有主人公的戏剧——更接近于贝克特的这个情节[128]。

荒诞剧的诞生是契诃夫对于20世纪世界戏剧影响的明证。契诃夫戏剧的某些独特的特征(剧情进展的缓慢、对话中的无逻辑性、厄运的主题等等)在荒诞剧中发展到了极致：满篇其实都是没有逻辑的胡思乱想，事件没有进展，而是在原地踏步，厄运的声音可怕地回响着；不是在"贵族之家"的门口，而是直接在它的"四壁"轰鸣，宣告生命的结束。除了贝克特的《等待戈多》以外，同一体裁的典型作品还有他的《幸福的日子》，以及尤奈斯库的《椅子》、《犀牛》、《空中漫步》等等。

对于20世纪艺术中非常流行的、关于旧的历史时期消亡的主题，《樱桃园》也是检验其艺术表现的真实性的音叉。我们可以举出著名电影导演列伊(《音乐沙龙》，1958，印度)，约谢利阿尼(《捕蝴蝶》，1992，法国)，瓦尔尼耶(《印度支那》，1992，法国)的名字，证明世界电影艺术对这个题目也多有涉及。

最近十年，我们国家经历了空前的与过去告别的过程，文学中关于联系的中断、人们心灵的失衡、社会巨变和家庭解体的主题重新具有了现实意义。因此彼得鲁舍夫斯卡娅的《三个穿蓝衣的姑娘》(1983，1985上演)以独特的方式重复了契诃夫关于在过去具有可靠传统的家庭中的生命死亡的主题。在这部戏里，《樱桃园》的"结束"主题与《三姐妹》的"期待"主题交织在一起。

由于契诃夫的艺术以及他探索出的小说和戏剧"道路"是博采众家之长，所以他的影响也极为广泛。如果可以用隐喻来形容一个作家创作的总体面貌，那么就可以将契诃夫的创作比作融入了一切生命色彩的白色。在契诃夫最后一部剧作中，他非常喜爱的春天的白色花园预示着生命永不停息的延续与更迭，毁灭与新生，周而复始，永不停息。在契诃夫去世的1904年，别雷从《樱桃园》中感悟到"飞向永恒"的气势，用这句话来形容契诃夫在20世纪艺术中的复活是恰如其分的。

注释：

契诃夫的作品与书信引自：《契诃夫作品与书信集》，三十卷本，莫斯科，科学出版社，1974—1983(文本中的引文

只注明文集或书信集，卷数用罗马数字，页码数用阿拉伯数字）。

1. 一百卷集的《文学遗产》的第一部《契诃夫与世界文学》（1997，第2部即将出版）收集了所有评论与研究资料，探讨契诃夫对20世纪各大洲精神生活的影响。

2. 参见：A. 森格尔，《访托尔斯泰》，《罗斯》，1904年7月15日。引文出自《列夫·托尔斯泰与契诃夫：同时代人的回忆，档案，纪念馆……》，梅尔科娃编注，莫斯科，1998，287页。

3. Дж.М.马利，《契诃夫的人本主义》，1920，《文学遗产》，第68卷，莫斯科，1960，813页。

4. 关于契诃夫可能发表于更早时期的作品参见：M.格罗莫夫，《契诃夫》，莫斯科，1993，51—63页；托尔斯佳科夫，《契诃夫不为人知的幽默作品》，《文学问题》，1970第1期，251—252页。试比较：文集，XVII，35—36，235—240页。

5. 《生活与艺术》，1900年1月23日（署名为 A.K.）

6. 文学研究大致把契诃夫创作分为三个时期：1880—1887（或1888）；1887（或1888）—1895（或1897）；1895（或1897）—1904。这种分期持之有故，因为它是基于作者叙事中对主客观原则相互关系的不同处理作出的。A.П.丘达科夫在作出这种分期时，更倾向于采用较早的分期年代（参见：《契诃夫的美学》，莫斯科，1971）。

7. 丘达科夫，《安东·巴甫洛维奇·契诃夫：生平》，莫斯科，1987，93页。请对比同一作者的《契诃夫的世界：产生与确立》，莫斯科，1986，112页。

8. 关于上述中篇小说与长篇小说体裁在结构方面的近似性参见：Э.A.波洛茨卡娅，《契诃夫：艺术思想的发展》，莫斯科，1979，204—245页。从契诃夫不同时期尝试写作的长篇小说中保留有如下片断：1.《信》和《在泽列尼内家》。B.Я.拉克申在《托尔斯泰与契诃夫》（莫斯科，1963，65页。）一书中首次提出一个假设，认为他们是契诃夫一个没有写完的宏大作品的几个章节。Д.H.梅德利什猜想这是契诃夫写于1887—1889年的长篇小说的片断。文集，VI，718—724页）；2.19世纪90年代末《补偿的混乱》（请看我们的注释：文集，X，480页）。

9. 《致M.K.莫罗佐娃的信》，1901，引自安德列·别雷，《世纪之交》，莫斯科，1989，469页。

10. 关于契诃夫的艺术创作与书信体创作的内在关系参见：格罗莫夫，《关于契诃夫》，莫斯科，1989，363—368页。关于这个问题的专论见于《动感美学，从构思到表现》一书，莫斯科，1990，（丘达科夫：《统一的视野，契诃夫的书信与小说》，220—244页；波洛茨卡娅：《剧作家的书信（关于契诃夫戏剧的内在源泉）》，193—220页）等。

11. 例如中篇小说《三年》的第一句描写黄昏的句子："天还黑着，可是这儿那儿的房子里已经点亮了灯火，一轮苍白的明月开始在街道尽头营房后面升上来了"（文集，IV，7）。一些批评者认为，这里描写的是黎明的景色，而一位当代语言学家认为，这是契诃夫的笔误，但是这一章的语境却显示出这是作家使用的印象主义笔法，用几点灯光来映衬城中一片黑暗的图景。

12. 奥博连斯基：《评〈花花绿绿的故事〉》，1886，《俄罗斯财富》，1886，第12期；比里宾：对同一本书的评论，见《花絮》，1886年，第21期；梅列日科夫斯基：《新生天才的老问题》，《北方通讯》，1888，第11期；贝奇科夫：《对〈黄昏〉一书的评论》（为授予普希金勋章而作），俄罗斯语言文学会丛刊，第46卷，圣彼得堡，1890；布列宁：《对〈黄昏〉的评论》，1887，《新时代》，1887年9月25日；阿勃拉莫夫：《契诃夫作品所描写的我们的生活》，《书评周刊》，1898年，第6期；沃洛申：《文学的特色》，《基辅回声》，1904年1月8日。

13. 梅列日科夫斯基，《新生天才的老问题》，《北方通讯》，1888，第11期；稍后奥博连斯基在《高尔基及其取得成就的原因》一书中也谈到过这个问题：（与契诃夫及乌斯宾斯基的对比实验），圣彼得堡，1903。

14. 参见：格罗莫夫，《关于契诃夫》，3页。

15. 《北方通讯》，1886，第6期（无署名），但是斯卡比切夫斯基也发现了契诃夫与其他年轻作者的不同点：其活跃的"幽默，感情与洞察力"。

16. 《北方通讯》，1887，第9期（文集，IV，465页，将作者错写为 A.M.斯卡比切夫斯基。）

17.《关于父与子以及契诃夫》,《俄国信报》,1890年4月18日。

18. 参见:普罗托波波夫娃,《萧条时代的牺牲品》,见《俄罗斯思想》,1892,第6期;佩尔佐夫,《创作的缺陷》,《俄罗斯财富》,1893,第1期。

19. 巴萨尔金(笔名维金斯基):对于A.Ф.马克思出版公司出版的契诃夫两卷本文集的评论,《莫斯科消息报》,1900年9月30日。

20.《书评周刊》,1898,第6期。

21. 奥夫夏尼科-库理科夫斯基,《契诃夫》,《大众杂志》,1899,第2期,第3期;高尔基,《关于契诃夫的新小说〈在山沟里〉》,《诺夫哥罗德报》,1900年1月30日。

22.《文学与生活:关于契诃夫君的三言两语》,《俄罗斯财富》,1900,第4期。

23. 很遗憾,在近期的契诃夫研究中,米哈伊洛夫斯基早年很重要的自我校正很少引起注意。而到了1916年以后,他对于契诃夫生平的研究者来说就成了批评契诃夫"冷漠"的主要人物之一。参见:伊兹梅洛夫,《契诃夫:生平素描》(《不被理解的委屈》一章),莫斯科,1916,562页。

24. 阿里波夫,《安东·巴甫洛维奇·契诃夫创作发展的两个因素》,《神的世界》,1903,第1期。他赞同高尔基的观点,认为契诃夫作品中具有"新的,生气勃勃的,乐观情绪"。

25. 博齐雅诺夫斯基,《对〈新娘〉的评论》,《罗斯》,1904年1月3日。

26. 撰写评论的有:谢林基(真姓柯雷什科),《公民》,1904,第55期;巴萨尔金,《莫斯科消息报》,1904年1月24日;别利亚耶夫,《新时代》,1904年4月3日。

27. 库格尔,《〈樱桃园〉的忧郁》,《戏剧与艺术》,1904,第13期;评论:多罗舍维奇,《俄罗斯言论》,1904年1月19日;艾亨瓦尔德,《俄罗斯思想》,1904,第2期等。

28. 阿姆菲加特罗夫,《戏剧纪念册》,Ⅲ,《樱桃园》,第一篇文章,《罗斯》,1904年1月19日;《戏剧纪念册》,Ⅳ,《樱桃园》,第二篇文章,同上,4月4日。

29. 有关报刊对发表的剧本(收于《"知识协会"1903年作品选》,圣彼得堡,单行本由A.Ф.马克思出版公司出版)的评论参见:《19世纪末20世纪初的俄罗斯文学:1901—1907》,莫斯科,1971,420—421页;文集,XⅢ,516页。

30.《神的世界》,1904,第8期。

31.《契诃夫纪念文集》,莫斯科,1910,179—186页(引文在181页)。

32. 罗赞诺夫,《契诃夫》,《契诃夫纪念文集》,莫斯科,1910,121、128页。罗赞诺夫论及契诃夫创作的文学史意义的论文还有《契诃夫之前与契诃夫之后》(根据茨维特科夫的索引材料——俄罗斯国家图书馆手稿部),发表于1909年,但发表处不详。据尼科留金回忆。

33.《契诃夫纪念文集》,183页。

34. 这成为阿赫玛托娃批评契诃夫的根据之一,她认为,契诃夫是一个不熟悉上流阶层的作家,因此他在《无名氏的故事》中对奥尔洛夫生活的描写不准确。参见:伊林,《安娜·阿赫玛托娃的最后岁月》,《十月》,1977,第2期,124页。

35. B.A.凯尔德士,《20世纪初的俄国现实主义》,莫斯科,1975,73页。

36. 参见注释12。

37. A.A.波格丹诺维奇,《文学短评》,《神的世界》,1898,第10期,第2部分,8页。

38. 梅列日科夫斯基,《静静的漩涡中:历年文章与研究》,莫斯科,1991,49—56页。

39. 布尔加科夫,《思想家契诃夫》,基辅,1905,16,17,21页。布尔加科夫之后,直到当代,才又有一位美国者将契诃夫与拜伦相提并论:马图尔·戴维德,《契诃夫的黑衣修士》与拜伦的《托钵会黑衣修士》,载《国际小说评论》,1978,第

5期,46—51页。

40. 勃留索夫开始是应吉皮乌斯之约写作这篇评论的,后来弃之不用,在自己的刊物《天平》上发表了别雷见解精到的剧评。

41. 安年斯基:《影像集》,莫斯科,1979,82页。

42. 同上,459—460页。

43. 同上,328—329页。

44. A.费奥多罗夫,《安年斯基:个性与创作》,列宁格勒,1984,218页。

45. 科列茨卡娅,《象征主义》,《世界文学》,第8卷,莫斯科,1994,88页。Д.С.米尔斯基曾谈到契诃夫喜欢表现"无限小的生命尺度"——"小小的不快","小小的刺激",在这方面与安年斯基相近(米尔斯基D.S.,《俄国文学史》,伦敦,1949,447页)。

46. 参见:伊瓦斯克.J.,《安年斯基与契诃夫》,见斯拉夫语文学杂志,1959,第27卷,第2册,363—374页。请对照普鲁茨科夫,《契诃夫与安年斯基》,《文学与民间创作》,沃罗涅日,1972,72—84页。

47. 曼德尔施塔姆曾指出阿赫玛托娃的诗与俄国散文的依承关系,《曼德尔施塔姆两卷集》,莫斯科,1990,第2卷,266页。尚可参看以下文章:K.维尔海尔,《阿赫玛托娃的平静》;B.阿德莫尼,《阿赫玛托娃抒情诗的简洁》,载《庄严的词藻:阿赫玛托娃阅读》,莫斯科,1992,第1版,14—20页,29—40页等。还有一些最早专门研究这个题目的论文,收入《契诃夫研究:契诃夫与白银时代》,莫斯科,1996(舍伊金娜,《契诃夫,汉姆生与阿赫玛托娃,白银时代语境中的〈海鸥〉》,127—133页;达夫江,《契诃夫的戏剧主题在阿赫玛托娃的诗歌〈月亮停在湖那边……〉中的反映》,133—138页)。



48. И.柏林,《在1945和1956年与俄国作家的相遇》,《星》,1990,第2期,153页。

49. 舍斯托夫,《从虚无中创造:(契诃夫)》,基辅,1906,46—47页。还可参见:斯捷潘诺夫A.,《列夫·舍斯托夫论契诃夫》,《契诃夫研究》,1996,75—79页。

50. 梅列日科夫斯基文章的这一部分题目为《契诃夫》(《天平》,1905,第11期),是紧随舍斯托夫的文章发表的(《生活问题》,1905,第3期)。

51. 《高尔基三十卷集》,莫斯科,1954,第28卷,112页。试比较瓦格纳1889年3月写给苏沃林的信:"我觉得,在契诃夫的作品中,当代现实主义取得了最高的成就……"《戏剧问题》,第13辑,莫斯科,1993,119页。

52. 同上,莫斯科,1950,第5卷,428页。

53. 《天平》,1904,第2期,46—47页。

54. 《马雅可夫斯基全集》,十三卷本,莫斯科,1955,第1卷,295页。

55. 弗兰克,《哲学与生活:文化哲学速写草稿》,圣彼得堡,1910,310页。

56. 参见:巴巴耶夫,《在茹可夫斯基街上……》,《巴巴耶夫回忆录》,圣彼得堡,2000,14页。

57. 《"知识协会"1903年文集》,第2册,圣彼得堡,1904,11页。

58. 索洛古勃,《小魔鬼》,莫斯科,1988,72页。在手稿中(ИРЛИ)指的是"农民",从《套中人》一问世,这篇小说就被索洛古勃所重视,因为其主人公的性格与其创作的长篇小说的主人公有相通之处。正因为如此,别列多诺夫曾严厉地责备学生读这个"猥亵的故事"。

59. 详细内容参见:波洛茨卡娅,《循着〈套中人〉的踪迹》,《雅尔塔的契诃夫讲座,契诃夫与俄国文学》,莫斯科,1978,104—114页。关于《小魔鬼》与契诃夫作品的"追忆关系"尚可参见:西拉尔德,《契诃夫与俄国象征主义者》,罗尔夫-迪特尔·克卢格(匈牙利),《安东·契诃夫的创作与影响》,一次国际学术研讨会的讨论报告,巴登韦勒,1985年10月,第2届,1990,792—793页。

60. 参见：季莫菲耶夫，《库兹明与陀思妥耶夫斯基及契诃夫的论战》(《翅膀》)，《俄罗斯的白银时代：选篇》，莫斯科，1993，211—220页。

61. M.E.叶利扎罗娃在《〈套中人〉与亨利希·曼的〈老师〉》一文中发现了别里科夫与曼的主人公的相似之处(《语文学》，1963，第3期，83—92页)。

62. 参见：《文学遗产》，第100卷，第1册，莫斯科，1997，217页。

63. 《19世纪末20世纪初的俄国文学，90年代》，莫斯科，1968，130页(《现实主义发展的新阶段》一章)。

64. 《托尔斯泰全集》，九十卷本，莫斯科，1934，第46卷，187—188页。

65. П.А.谢尔盖英卡，《托尔斯泰伯爵是如何生活和工作的》，载《同时代人回忆托尔斯泰》，莫斯科，1978，第2卷，147页。

66. 《康斯坦丁·科罗温回忆……》，莫斯科，1971，787页。

67. A.图尔科夫，《契诃夫及其时代》，第2版，莫斯科，1987，99页。

68. 参见：Л.K.多尔戈帕洛夫，《世纪之交：关于19世纪末20世纪初的俄罗斯文学》，列宁格勒，1977，364页。同一时期，美国研究者T.卡尔松也从自己的角度评价了小说家契诃夫的"暗示"作用。他写道，契诃夫的小说"好像一根导火索，以暗示的美学手段持续地对读者发生影响"。格尔逊，《短篇小说：风格的艺术》，载《短篇小说理论》，哥伦布，1976，27页，苏博金娜译。

69. 参见：彼得罗夫斯基，《小说形态学》，《语文学艺术》，第1部，莫斯科，1927，69—100页。

70. 引自契诃夫(参见他填表时对哥哥的记述，《契诃夫二十卷书信集》，莫斯科，1947，第8卷，564页)。

71. 引自布宁(参见：《布宁九卷集》，莫斯科，1967，第9卷，186页)。

72. 这使得P.杰克逊在仔细研究小说《圣经》背景的基础上得出结论：小说真正的主人公是两个寡妇，因为她们保持着信仰和"烧不毁的荆棘"的火焰。他认为，《大学生》引述《圣经》，有助于读者理解伊万·韦利科波尔斯基在小说结尾的精神转变的意义(杰克逊，《为往者与来者而生活的人》，《文学问题》，1991，第8期，125—153页)。

73. 这些小型小说最令人惊异之处在于轻灵的形式背后，除了表现一般的内容，用齐列维奇的话说，还极其浓缩地掩藏着这种体裁的各个变种所具有的，由契诃夫的风格加以光大的所有特点。参见：齐列维奇，《契诃夫小说的风格》，陶格夫匹尔斯，1994，224页。

74. 参见：E.M.萨哈罗娃，《〈樱桃园〉对亚历山大·布洛克创作生涯的影响》，《雅尔塔契诃夫讲座：契诃夫在雅尔塔》，莫斯科，1983，67页。

75. 《布宁九卷集》，莫斯科，1966，第5卷，305页。附带说，这篇小说与契诃夫的《大学生》一样，可以用以反驳关于作家具有悲观主义情绪的观点(参看：同上，528页)。

76. 同上，144页。在布宁较早的作品中也多次表达同样的意思。试比较他对埃及金字塔发出的感慨："……千百年过去了——现在我的手与垒起这些石头的阿拉伯俘虏的紫红色的手亲密地握在一起……"(《黄道光》，1907，出处同上，第3卷，355页)。

77. 维里蒙特，《关于鲍里斯·帕斯捷尔纳克：回忆与思考》，莫斯科，1989，124—132页。

78. 别雷，《契诃夫的戏剧〈樱桃园〉》，《天平》，1904，第2期，47页。

79. 别雷，《安东·巴甫洛维奇·契诃夫》，《艺术世界》，1907，第11—12期，12页。

80. 引文来自格罗斯曼，《与列昂尼德·安德列耶夫的谈话》；格罗斯曼，《为风格而战：批评与诗学试验》，莫斯科，1927，271页。

81. 《陀思妥耶夫斯基全集》，三十卷本，列宁格勒，1975，第13卷，455页(《少年》，1875)。

82. 参见：У.M.托德，《〈卡拉马佐夫兄弟〉与改编连续剧的美学问题》，《俄罗斯文学》，1992，第4期，38页等。

83. 参见：Э.А.波洛茨卡娅，《评契诃夫的美学》，莫斯科，2000，176—178页。

84. 《马雅可夫斯基全集》，十三卷本，第1卷，294页。

85. 福克纳，《文章，谈话，访谈，书信》，莫斯科，1985，54、335页。

86. 参见：帕别尔内，《"违背规则……"：契诃夫的话剧和轻喜剧》，莫斯科，1982，33、39页等。

87. 契诃夫1898年4月25日信，《涅米罗维奇－丹钦柯书信集》，第1卷，1879—1909，莫斯科，1979，103页。

88. 参见：Д.克莱顿，《信仰缺失：〈关于〈万尼亚舅舅〉的心理结构，象征与美学〉》，《契诃夫研究：美里霍沃时期的创作与生活》，莫斯科，1995，163页。

89. 斯卡夫迪莫夫，《俄罗斯作家的道德探索》，莫斯科，1972，435、426页。

90. 哈利捷夫，《〈伊万诺夫〉与〈海鸥〉出现前夕的俄国戏剧》，《语文学》，1959，第1期，20—30页。

91. 辛格尔曼，《20世纪戏剧史随笔》，莫斯科，1979，15页。

92. 同上，20—21页。

93. 《契诃夫研究：契诃夫与法国》（法文版），莫斯科，1992年，205—213页。普利斯特列也曾谈到这个问题："他所做的实际上就是彻底颠覆传统的'完美'戏剧，这差不多相当于他读了一本戏剧写作导论，然后完全反其道而行之。"（普利斯特列，《安东·契诃夫：〈书中的几章〉》，《雅尔塔契诃夫讲座：契诃夫与戏剧》，莫斯科，1976，179页）。

94. 的确，正如诠释经典作家经常发生的情况一样，当代戏剧恢复了这种"被丢弃的东西"，但这并非将契诃夫的轻喜剧恢复为传统形式，而是将其变形。例如，《求婚》配上尼基金的音乐，就使两部讽刺剧获得了生气。其中一个带有滑稽成分，但保留了原剧的基本内容（苏哈列夫编剧，库德里亚绍夫导演，"第三种流派"音乐剧院，1990）。另一个叫做《您穿着谁的燕尾服》（雷赫尔高斯导演，莫斯科市立剧院"现代艺术学校"演出，1992）则将契诃夫的剧情完全转化为音乐与舞蹈语言，仍有喜剧性，但已完全脱离话剧的体裁。

95. 对于这个问题帕别尔内曾写信与巴卢哈特争论（参见：帕别尔内，《"违背规则……"：契诃夫的话剧和轻喜剧》，莫斯科，1982，237页）。

96. 例如，现代戏剧研究者斯泰涅尔在其著作《悲剧的死亡》中就承认了这一点（纽约，1961，300页）。

97. 这一版问世后，其他著作也开始在白银时代的语境中对契诃夫的创作进行研究。

98. 别尔科夫斯基，《契诃夫：从短篇和中篇小说走向戏剧》，《俄罗斯文学》，1965，第4期，31页。

99. 参见：辛格尔曼，《赫尔岑〈往事与随想〉中的人物形象》，戏剧》，1990，第2期，97页等。

100. A.A.别尔金首先在40年代末至60年代的讲课中提到这种对《福音书》的重点加以移置的现象。参见：别尔金，《阅读陀思妥耶夫斯基与契诃夫》，莫斯科，1973，291页。

101. Л.A.兹翁尼科娃，《契诃夫作品的电影改编潜力》，莫斯科，1989，11页。

102. 尽管很奇怪，在这里，契诃夫风景描写中确实有比果戈理更多的隐喻和拟人手法，这是因为它取法于古代壮士歌和民间故事（参见：格拉莫夫，《论契诃夫》，166—171页）。

103. P.波吉奥里与T.维纳将契诃夫的"宝贝儿"看作普叙喀（参见：维纳，《契诃夫和他的人物》，纽约，1966，215—216页）。将"宝贝儿"比作厄科的意见参见：叶甫多基莫娃，《〈宝贝儿〉，被嘲笑与期望的妇德》，《契诃夫阅读》，R.L.杰克逊编，（伊利诺伊州），1993，189—197页。别尔科夫斯基就对女人的爱称"宝贝儿"（原文为"心"——译者注）发表的看法："……她把自己的身体献出来，以免对方来同她进行力不能及的心灵交流。她很像一个锯木厂的曼侬或温迪娜：她像温迪娜一样，在一次爱情中忘却另一次爱情；像温迪娜一样，她总是等待别人把自己的心灵移植给她。但她比她们两个要好得多，善良得多，最终用忠诚赢得了一颗真正的心。她曾经是一个'宝贝儿'，一个小小的普叙喀，最终却拥有了一颗成年人的心。"（别尔科夫斯基，《契诃夫：从短篇和中篇小说走向戏剧》，《俄罗斯文学》，1965，第4期，49页）。弗利德连杰尔指出，契诃夫对妇女心理的这一发现可能直接来源于大仲马的戏剧《安东尼》的女主人公，子爵夫人德·兰西，她总

是根据每位情人的职业变换话题。弗利德连杰尔，《契诃夫的〈宝贝儿〉与大仲马的德·兰西子爵夫人》，《俄罗斯科学院学报，文学与语言丛刊》，1993，第52卷，第2期，56—59页。《宝贝儿》在俄国文学中还有一个最重要的前辈，那就是冈察洛夫长篇小说《奥勃洛摩夫》中那位宽厚慈爱的普谢尼琴娜，这一形象是很好的例证，说明经典作家，尤其是契诃夫，一般不会从以前的文学（或神话）形象中选取固定的"原形"，因为他要吸收以往的所有经验。

104. 引文出自利哈乔夫，《记录与观察：历年笔记汇编》，列宁格勒，1989，235页。

105. 洛特曼，《关于艺术的本质》，载《母校》(塔尔图)，1990，第2期，10月，2页。

106. 关于契诃夫的前辈请参见：卡达耶夫，《契诃夫的文学师承》，莫斯科，1989。

107. 参见：普鲁艾亚尔，《安东·契诃夫与格尔贝尔特·斯宾塞：关于中篇小说〈狩猎中的一幕〉的来源及契诃夫作品中美女的命运》，《契诃夫研究：契诃夫及其所处环境》，莫斯科，1996，213—230页。

108. 参见：A.C.索宾尼科夫，《在"有上帝"和"没有上帝"之间：关于契诃夫创作的宗教－哲学传统》，伊尔库茨克，1997。

109. 参见：K.列徽，《俄国经典文学与日本文学》，莫斯科，1987，214—230页。

110. 西拉尔德，参见：注释59。

111. 谢普金娜－库别尔尼克，《青春岁月（我与契诃夫及其同时代人的交往）》，《契诃夫：失散的作品，未出版的信件，新的回忆，书信》，列宁格勒，1925，241页。

112. 《列昂尼德·安德列耶夫未发表的书信（第一次俄国革命期间的戏剧创作史）》，材料公布者别祖波夫，《塔尔图大学学术文丛》，1962，119辑，389、387页。

113. 致契诃夫的信，1904年5月8日，《梅耶霍德书信集，(1896—1939)》，莫斯科，1979，45页。

114. 文茨洛娃，《论"现实主义艺术"的代表契诃夫》，《契诃夫研究：契诃夫与"白银时代"》，莫斯科，1996，35—44页。

115. 高尔斯华绥，《另外四个作家的剪影》，1928，《高尔斯华绥十六卷集》，1962，第16卷，433页。

116. Г.贝伊茨，《云层断裂处：中短篇小说》，列宁格勒，1988，65页；短篇小说集《野餐》，莫斯科，1990，35页。

117. "比如说，你就希望作者描写冲突时能使读者倾向于某一方而反对另一方。"他在1905年9月11日给妹妹的信中写道，"我就不会这样。我觉得我更像一个特殊的化学家——更冷静，更注重分析……我受不了塑造完美的主人公这种想法……我能立刻觉察出想证明这个或那个人正确的意图，它叫我受不了……"（高尔斯华绥十六卷集，1962，第16卷，482—483页）。

118. "小说艺术是建筑，而不是舞台布景艺术……"他写道。参见：海明威，《午后的死亡》，《海明威文集两卷本》，莫斯科，1959，第2卷，187页。

119. 高尔斯华绥十六卷集，1962，第16卷，433页。

120. 毛姆对契诃夫小说的写作样式给予很高评价，赞扬他总是能准确指出人物与环境的特点。参见：毛姆，《语言艺术 关于自己和其他人：文学随笔与肖像》，莫斯科，1989，318页。

121. 海明威，《海明威文集两卷本》，莫斯科，1959，第2卷，第188页。

122. 安德松，1938年8月27日致约翰·弗莱塔格的信，《文学问题》，1965，第2期，174页。

123. 《文学遗产》，第68卷，822页（文章名为《俄国观点》）。

124. 同上，726页（出自涅普维饶－德加的《契诃夫的寄语》，1954）。

125. P.杰克逊，《契诃夫与布鲁斯特：问题的提出》，《契诃夫研究：契诃夫与法国》，莫斯科，1992，129—140页；K.A.苏博金娜，《契诃夫与普鲁斯特（时代问题）》，《语言学》，克拉斯纳达尔，1998，第13期，52—55页。

126. 参见：《布洛克八卷集》，列宁格勒，1963，第7卷，251—253页。

127. 关于这个问题请参见:《朗涅夫斯卡娅与罗巴辛的争论及萧伯纳的最后一封信》,《雅尔塔契诃夫讲座:契诃夫与雅尔塔》,莫斯科,1983,73—74页。

128. P.Д.克卢格,《关于等待的思想(契诃夫的戏剧与贝克纳的〈等待戈多〉)》,《契诃夫研究:契诃夫与法国》,140—142页。